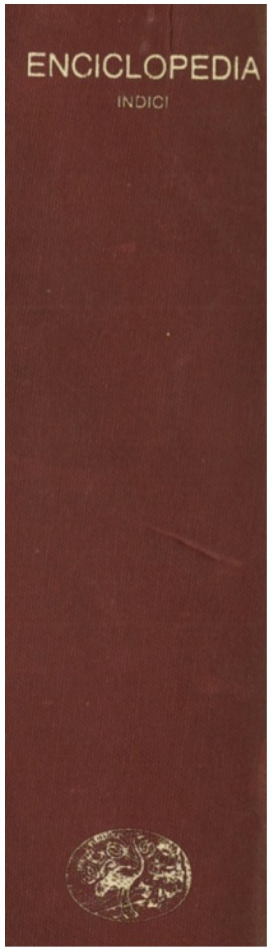


ENCICLOPEDIA EINAUDI [1982]

TONALE/ATONALE

Jean-Jacques Nattiez - **TONALE/ATONALE** pag.4

Jean-Jacques Nattiez - **ARMONIA** pag.8
MELODIA pag.22
RITMICA/METRICA pag.35
SCALA pag.53
SUONO/RUMORE pag.62
TONALE/ATONALE pag.71

Tonale/atonale

ambiguità
competenza/esecuzione
fonetica
grammatica
lessico
lingua
lingua/parola
linguaggio
metrica
semantica
senso/significato
traduzione
universali/particolari

concetto
esistenza
essere
fenomeno
forma
idea
proposizione e giudizio

analogia e metafora
argomentazione
interpretazione

astratto/concreto
dialettica
identità/differenza
mediazione
opposizione/contraddizione
qualità/quantità
totalità
uno/molti

atti linguistici
dicibile/indicibile
enunciazione
presupposizione e allusione
referente

comunicazione
errore
informazione

decisione
distribuzione statistica
giochi
induzione statistica
probabilità
rappresentazione statistica
teoria/pratica

dato
etica
filosofia/filosofie
ragione
razionale/irrazionale
soggetto/oggetto
uguaglianza
valori
vero/falso
volontà

catastrofi
ciclo
evento
periodizzazione
tempo/temporalità

antico/moderno
calendario
decadenza
escatologia
età mitiche
genesi
passato/presente
progresso/reazione
storia

caos/cosmo
infinito
macrocosmo/microcosmo
mondo
natura
osservazione
reale
unità

curve e superfici
geometria e topologia
invariante

alchimia
astrologia
cabala
elementi
esoterico/essoterico

atlante
collezione
documento/monumento
fossile
memoria
rovina/restauro

armi
frontiera
guerra
imperi
nazione
tattica/strategia

deduzione/prova
equivalenza
formalizzazione
logica
possibilità/necessità
referenza/verità
ricorsività

differenziale
funzioni
infinitesimale
locale/globale
sistemi di riferimento
stabilità/instabilità
variazione

analisi/sintesi
anticipazione
ipotesi
matematiche
metodo

funzione
misura
modello
struttura
teoria/modello

alienazione
coscienza/autocoscienza
immaginazione sociale
pace
servo/signore
uomo
utopia

demagogia
discriminazione
repressione
terrore
tolleranza/intolleranza
tortura
violenza

centrato/acentrato
combinatoria
grafo
labirinto
rete

applicazioni
assioma/postulato
continuo/discreto
dipendenza/indipendenza
divisibilità
dualità
insieme
razionale/algebrico/trascendente
simmetria
strutture matematiche
trasformazioni naturali / categorie

abaco
algoritmo
approssimazione
calcolo
numero
zero

caso/probabilità
causa/effetto
certezza/dubbio
coerenza
convenzione
determinato/indeterminato
empiria/esperienza
esperimento
legge
libertà/necessità
metafisica
naturale/artificiale
operatività
paradigma
previsione e possibilità
riduzione
ripetizione
scienza
spiegazione
verificabilità/falsificabilità

categorie/categorizzazione
conoscenza
coppie filosofiche
disciplina/discipline
enciclopedia
innovazione/scoperta
insegnamento
invenzione
rappresentazione
ricerca
sistematica e classificazione

controllo/retroazione
energia
equilibrio/squilibrio
interazione
ordine/disordine
organizzazione
semplice/complesso
sistema
soglia
vincolo

analogico/digitale
automa
intelligenza artificiale
macchina
programma
simulazione
strumento

apprendimento
autoregolazione/equilibrazione
cognizione
induzione/deduzione
innato/acquisito
istinto
operazioni
percezione
quoziente intellettuale

cervello
comportamento
e condizionamento
controllo sociale
emozione/motivazione
mente

astronomia
cosmologie
gravitazione
luce
materia
spazio-tempo

atomo e molecola
conservazione/invarianza
entropia
fisica
forza/campo
moto
particella
plasma
propagazione
quanti
relatività

atmosfera
litosfera
oceani
pianeti
sole
universo

reversibilità/irreversibilità
stato fisico

adattamento
evoluzione
mutazione/selezione
polimorfismo
specie

cellula
differenziamento
immunità
individualità biologica
integrazione
invecchiamento
organismo
regolazione
sviluppo e morfogenesi

catalisi
macromolecole
metabolismo
omeostasi
organico/inorganico
osmosi
vita

eredità
gene
genotipo/fenotipo
razza
sangue

allegoria
codice
immagine
metafora
segno
significato
simbolo

avanguardia
classico
critica
filologia
letteratura
maniera
poetica
retorica

bello/brutto
creatività
espressione
fantastico
gusto
imitazione
immaginazione
progetto
riproduzione/riproducibilità
sensibilità
spazialità

anthropos
cultura/culture
etnocentrismi
natura/cultura

alfabeto
ascolto
gesto
lettura
luogo comune
orale/scritto
parola
ritmo
scrittura
voce

discorso
finzione
generi
narrazione/narratività
stile
tema/motivo
testo

arti
artigianato
artista
attribuzione
oggetto
produzione artistica

acculturazione
civiltà
futuro
selvaggio/barbaro/civilizzato

armonia
melodia
ritmica/metrica
scala
suono/rumore
tonale/atonale

colore
disegno/progetto
visione

escrementi
fertilità
nascita
sensi
sessualità
vecchiaia
vita/morte

abbigliamento
canto
corpo
danza
maschera
moda
ornamento
scena

educazione
generazioni
infanzia
morte

coltivazione
cultura materiale
industria rurale
materiali
prodotti

amore
desiderio
eros
isteria
pulsione
soma/psiche
sonno/sogno

credenze
dialetto
enigma
fiaba
mostro
popolare
proverbi
tradizioni

cannibalismo
dèi
divino
eroi
iniziazione
magia
messia
millennio
persona
puro/impuro
religione
sogno/visione
stregoneria

angoscia/colpa
castrazione e complesso
censura
identificazione e transfert
inconscio
nevrosi/psicosi
piacere

clinica
cura/normalizzazione
esclusione/integrazione
farmaco/droga
follia/delirio
medicina/medicalizzazione
normale/anormale
salute/malattia
sintomo/diagnosi

fuoco
homo
mano/manufatto
tecnica
utensile

ateo
chierico/laico
chiesa
diavolo
eresia
libertino
libro
peccato
sacro/profano
santità

demoni
divinazione
mito/rito
mythos/logos
origini

agonismo
cerimoniale
festa
feticcio
gioco
lutto
regalità
rito

casta
donna
endogamia/esogamia
famiglia
incesto
maschile/femminile
matrimonio
parentela
totem
uomo/donna

alimentazione
animale
cucina
domesticamento
fame
vegetale

caccia/raccolta
dono
eccedente
pastorizia
primitivo
reciprocità/ridistribuzione

borghesi/borghesia
burocrazia
classi
contadini
ideologia
masse
proletariato
rivoluzione

economia
formazione economico-sociale
lavoro
modo di produzione
proprietà
riproduzione
transizione

consenso/dissenso
egemonia/dittatura
intellettuali
libertà
maggioranza/minoranza
partiti
politica

abbondanza/scarsità
bisogno
consumo
imposta
lusso
oro e argento
pesi e misure
produzione/distribuzione
ricchezza
scambio
spreco

amministrazione
comunità
conflitto
élite
gergo
gruppo
marginalità
opinione
povertà
propaganda
ruolo/status
socializzazione
società
spazio sociale

accumulazione
capitale
crisi
distribuzione
fabbrica
gestione
imperialismo
impresa
mercato
merce
moneta
pianificazione
profitto
rendita
salario
utilità
valore/plusvalore

consuetudine
diritto
giustizia
istituzioni
responsabilità

costituzione
democrazia/dittatura
norma
patto
potere
potere/autorità
pubblico/privato
società civile
stato

abitazione
acqua
ambiente
città
clima
ecumene
insediamento
migrazione
paesaggio
popolazione
regione
risorse
suolo
terra
territorio
villaggio

agricoltura
città/campagna
colonie
commercio
industria
spazio economico
sviluppo/sottosviluppo

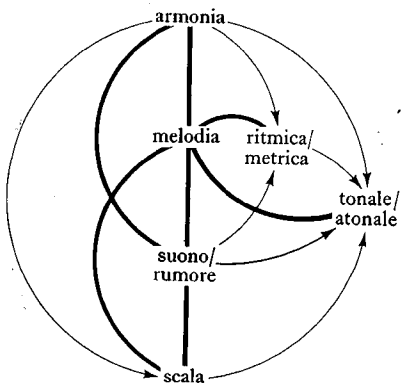
	anthropos	argomentazione	arti	calcolo	capitale	cervello	civiltà	classi	cognizione	combinatoria	comunicazione	concetto	conoscenza	corpo	creatività	cultura mat.
armonia	3	·	·	2	3	4	2	·	·	2	·	·	6	4	4	·
melodia	2	·	2	·	·	·	·	·	2	·	2	·	·	6	3	·
ritmica/metrica	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	4	·	·	·	·	·
scala	2	·	4	3	5	·	2	4	3	·	4	4	5	4	·	·
suono/rumore	5	·	4	·	·	4	·	·	·	·	7	2	·	5	5	·
tonale/atonale	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·

	memoria	metodo	modo di produz.	mythos/logos	natura	normale/anormale	orale/scritto	organico/inorgan.	organismo	parentela	politica	probabilità	produzione/distrib.	regione	religione	rito
armonia	2	2	·	4	6	3	5	·	2	3	2	·	2	4	·	4
melodia	·	·	·	·	·	·	2	·	·	·	·	·	·	·	·	·
ritmica/metrica	·	·	·	·	·	·	4	·	·	·	·	·	·	·	·	·
scala	·	·	3	·	·	·	·	1	3	·	·	6	·	4	·	2
suono/rumore	2	·	·	1	2	2	8	3	·	·	·	·	3	2	3	·
tonale/atonale	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·

	dialettica	domesticam.	eccedente	enunciazione	eredità	esoterico/essoter.	evoluzione	filosofia/filosofie	fisica	generazioni	geometria e topol.	giustizia	guerra	homo	inconscio	letteratura	linguaggio	locale/globale	logica	macchina	materia
armonia	5	3	·	·	2	·	3	2	2	·	·	4	2	3	3	5	·	2	·	·	·
melodia	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	2	·	·	·	·	·
ritmica/metrica	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	3	·	·	·	·	2	·	·	·	·	·
scala	·	·	·	·	2	2	3	·	5	·	·	4	·	·	·	3	3	·	·	3	2
suono/rumore	4	2	·	4	·	·	4	2	6	·	·	2	·	·	·	·	8	3	2	2	5
tonale/atonale	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·

	sacro/profano	segno	sistema	società	soma/psiche	spiegazione	stato	storia	strutture matem.	sviluppo/sottosvil.	tempo/temporalità	teoria/modello	testo	tolleranza/intoll.	tonale/atonale	tradizioni	universo	uomo	visione	vita/morte
armonia	·	·	4	3	5	3	·	·	·	·	2	2	3	2	8	2	·	4	4	3
melodia	·	·	·	·	2	·	·	·	2	·	·	·	·	·	6	·	·	·	·	·
ritmica/metrica	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	3	·	·	·	5	·	·	·	·	·
scala	·	3	5	2	·	4	·	2	5	1	4	3	1	·	6	·	6	3	·	3
suono/rumore	2	4	5	·	·	·	·	2	4	3	·	5	4	2	7	2	2	3	4	4
tonale/atonale	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	6	·	·	·	·	·

	armonia	melodia	suono/rumore	scala	tonale/atonale	ritmica/metrica
armonia	·	6	4	2	6	4
melodia	4	·	3	2	5	4
suono/rumore	2	5	·	5	5	5
scala	·	5	2	·	5	·
tonale/atonale	·	5	·	·	·	·
ritmica/metrica	·	5	·	·	3	·



Tonale/atonale

Armonia, Melodia, Ritmica/metrica, Scala, Suono/rumore, Tonale/atonale

Il problema che qui si pone sta nell'esplicitare i principî in base ai quali, in quest'*Enciclopedia*, sono stati tra loro legati i sei articoli d'argomento musicale. Si dirà subito – anche per chi poco conosca l'oggetto delle ricerche che ne sono alla base – che l'orientamento di questi testi viene definito, senza alcuna esitazione, semiologico.

Quest'affermazione, tuttavia, sorprenderà piú d'uno. L'opinione corrente ricollega infatti generalmente il concetto di semiologia musicale all'utilizzazione dei metodi linguistici e, piú precisamente, all'analisi paradigmatica e generativa delle opere e dei corpus. Com'è noto, è in questa direzione che sotto l'etichetta di «semiologia» alcuni studiosi – soprattutto europei –, tra cui lo stesso autore, hanno lavorato. Non è ora il caso di rigiustificare qui quest'uso del termine; tuttavia, fin dai *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975), si è tenuto a sottolineare che, se esisteva un legame storico fra semiologia e linguistica, il solo ricorso ai modelli linguistici non era sufficiente a costituire, per cosí dire magicamente, il fatto musicale studiato in oggetto semiologico, come se, in virtú dello strumento analitico, la musica potesse trasformarsi in un linguaggio. I modelli linguistici sono parsi a chi scrive degli strumenti importanti, in grado, in particolare, di mettere in evidenza ciò che Jakobson chiama la «semiosi introversiva» della musica, ma questi modelli non ne escludono altri possibili: si è sempre manifestata una grande fiducia, indipendentemente e talvolta contro mode e correnti, verso la psicologia sperimentale.

Al di là del solo riferimento alla linguistica, vanno sottolineati due fatti: anzitutto, la musica costituisce l'oggetto di una semiologia perché dipende da tre assi d'indagine, in grado di chiarirne il funzionamento simbolico («simbolico» nel senso generale di Cassirer). Questi tre assi sono la poietica, l'analisi neutra e l'estesica, ossia, rispettivamente, lo studio dei processi di creazione, delle strutture immanenti e dei processi di percezione.

L'obiettivo della semiologia musicale, cosí concepita, è di mettere in evidenza le relazioni fra queste tre dimensioni, ossia di bloccare il turbinio degli interpretanti («interpretante» nel senso datogli da Peirce, cosí come viene commentato da Granger), legati all'opera musicale considerata come un segno.

Va detto inoltre che la conoscenza della musica come fatto semiologico non si opera se non ricorrendo a una forma simbolica di tipo diverso, radicalmente distinta dalla musica, sebbene in stretta relazione con essa: il discorso *sulla* musica. Nulla è qui del tutto nuovo per l'epistemologia: si può risalire a Leibniz e Condillac per una riflessione filosofica sul linguaggio della scienza; quanto agli autori contemporanei da cui si è tratta ispirazione, è doveroso citare soprattutto Granger, Gardin e Régnier. Ma una riflessione di questo tipo non è praticamente entrata a far parte della musicologia, se si escludono le eccezioni, peraltro ragguardevoli, di Seeger e di Boretz. Si stabilisce dunque una curiosa dialettica fra la musica e il linguaggio che ne rende conto; ed è proprio a questo problema che si sono consacrati gli articoli dell'*Enciclopedia*.

Se il discorso sulla musica è anch'esso una forma simbolica, esso, a sua volta, può costituire l'oggetto di una semiologia. In un certo senso, la riflessione dell'autore si pone sulla scia del celebre testo di Morris *Foundations of the Theory of Signs* (1938), che va considerato – come si è sostenuto altrove – piú come una semiologia dei linguaggi scientifici che come una semiologia degli oggetti della scienza. Va però subito detto che le posizioni sostanzialmente divergono, tuttavia, nel fatto che chi scrive non si situa nella prospettiva della distinzione morrisiana fra sintassi, semantica e pragmatica, ma nel quadro della tripartizione di Molino precedentemente citata (poietica, neutra, estesica), e che non ha alcun rapporto con quella di Morris. Non si è proceduto a una semiologia sistematica del discorso metamusicale secondo questa tripartizione, ma si è tentato di dimostrare come i discorsi si orientassero a seconda che si scegliesse, a proposito della musica, un punto di vista poietico, immanente o estesico. Nel complesso, ci si è soprattutto sforzati di vedere in che modo il tipo di discorso scelto per presentare una teoria o un'analisi musicale influenzasse il contenuto della teoria o dell'analisi stessa. Quest'approccio fa spicco nel campo dello studio delle strutture immanenti del discorso sulla musica.

Ma si è stati inoltre sensibili a un'altra dimensione, di pertinenza questa volta della poietica: i discorsi sulla musica sono parzialmente determinati dalla cultura a cui essi appartengono. Si assimila cosí nella nostra semiologia una prospettiva antropologica alla quale in precedenza si era solo brevemente alluso (e si rinvia ai «presupposti culturali dell'analisi dei tre livelli» elaborati dall'autore). Non si trova, negli articoli redatti per l'*Enciclopedia*, un'antropologia sistematica del discorso sulla musica, ma s'illustra il fatto che le teorie e le analisi musicali sono contrassegnate da un evidente relativismo culturale, del quale non si parla praticamente mai in musicologia. L'autore di queste righe (un francese che si è stabilito nel Québec dopo aver terminato gli studi ma prima d'iniziare la sua «carriera» di ricercatore) ha iniziato i suoi lavori in un paese francofono ma situato nell'America settentrionale, da dove ha una panoramica dell'attività semiologica e musicologica sia francese sia, principalmente, degli Stati Uniti. In questa situazione, non ci si poteva non rendere conto che il dialogo fra sordi che talvolta s'instaura fra i ricercatori della stessa disciplina sui due continenti deriva dal fatto che i loro metodi e i loro ragionamenti fanno riferimento a un contesto intellettuale e culturale che non compare esplicitamente nei loro testi, ma che li condiziona e del quale è necessario tener conto se si vuole instaurare un minimo di comunicazione scientifica. Chi scrive deve ammettere di nutrire il piú grande disprezzo, dopo dodici anni di contatto con una cultura scientifica diversa, ma dotata di una sua logica propria, per i giudizi rapidi di certi ricercatori europei nelle diverse discipline, che rifiutano questo o quell'altro approccio «perché è americano». L'etnocentrismo scientifico è una forma di razzismo. A questo proposito, l'aver criticato certe teorie francesi o tedesche, se da un lato si spiega chiaramente con una predilezione naturale di chi scrive per la polemi-

ca, dall'altro testimonia di un gusto marcato, ma non esclusivo, per l'empirismo anglosassone. Si tratta solamente di ristabilire un equilibrio.

Analisi semiologica del fatto musicale, trattamento del discorso sulla musica come fatto semiologico e relativismo culturale nella valutazione delle teorie e delle analisi musicali costituiscono il quadro intellettuale ed epistemologico del lavoro svolto dall'autore.

Rispondendo all'invito dell'*Enciclopedia*, si è avuta ben presto l'impressione di redigere i frammenti di un dizionario di musica, poiché si trattava ogni volta di partire da una o due parole. La semiologia del discorso sulla musica inizia con un esercizio di semantica. Secondo un metodo comune a tutti i semasiologi, indipendentemente dalla loro tendenza (Matoré, Greimas, Conklin), si tratta di scomporre il significato della parola in tratti. Come indica Bloomfield, il significato di una parola dipende dalla sua situazione: un termine tanto «evidente» quanto «melodico» cambia di senso a seconda del contesto. Nessuna sorpresa, qui, per il linguista. Meno evidente sembra invece per il musicologo: i concetti piú elementari del metalinguaggio musicale rivelano un'incredibile confusione da un autore a un altro, al punto che sembra lecito chiedersi in quale misura essi si comprendano.

Questa semantica del metalinguaggio rinvia immediatamente alla musica stessa. Perché, che cos'è il significato di 'melodico', 'ritmico', 'metrico', ecc., se non i tratti della sostanza musicale che si riconosce come melodica, ritmica, metrica? I significanti musicali costituiscono il significato dei concetti che si dovevano analizzare. Si pensa di aver cosí dimostrato che l'armonico, il melodico, il tonale sono, come concetti, degli amalgama diversi e, inversamente, che i tratti del tessuto musicale manifestano, gli uni in rapporto agli altri, una relativa eterogeneità che spiega la loro relativa autonomia, sia nei discorsi che li assumono sia, allo stesso tempo, nell'evoluzione delle strutture musicali. È per questo che si sono tratti alcuni esempi da un periodo d'instabilità della musica tonale (accordo del *Tristano*, opera «atonale» di Liszt), perché è proprio qui che è possibile essere maggiormente sensibili a quella dissociazione dei parametri che conduce a una nuova fase della storia della musica. Si riterrà di aver raggiunto lo scopo se, attraverso questa ricerca, il lettore comprenderà il come dell'interazione fra l'armonico e il melodico, fra il melodico e il ritmico, fra il ritmico e il metrico.

Non si ha torto ad inquietarsi dell'imprecisione semantica che regna intorno a concetti cosí elementari quanto quelli di cui si doveva trattare: che cosa ci si può infatti attendere da una teoria dell'◆armonia◆, della ◆melodia◆, del ritmo, se non si sa neppure chiaramente *da che cosa* si costruisce la teoria? Nella maggior parte degli articoli si è cosí passati da un tentativo di chiarificazione del vocabolario a uno studio dei metodi d'analisi proposti per ciascuno di questi parametri. Deliberatamente non si è tentato di farne la storia (tranne una breve eccezione, nel caso del ritmo), ma si è cercato di dimostrare la seguente tesi: la teoria di un dato parametro dipende dalla superficie semantica accordata al termine che designa tale parametro, ossia dai tratti musicali che si ritengono da esso ricoperti. Piú semplicemente, questo significa che una teoria del ritmo dipende dall'idea che di esso ci si fa. Al di là della banalità dell'enunciato, non è cosí evidente che la musicologia abbia tematizzato questo travaglio del concetto nella costruzione del suo sapere teorico.

Questo processo semiologico d'interazione fra il significante musicale e il significato del concetto che ne rende conto non è evidentemente l'unico fattore (anzi, il contrario) che spiega la formazione delle teorie musicali. Chi scrive ne ha identificati quattro, che non escludono tuttavia la possibilità di altri:

- il punto di vista sul parametro;
- la scelta di un tipo di discorso;
- l'esistenza di un principio trascendente;
- il determinismo culturale delle teorie.

Il primo fattore dipende dalla natura semiologica del fatto musicale: un fatto armonico, melodico, ritmico può essere visto dal punto di vista della produzione musicale, dal punto di vista percettivo o in rapporto alle sue strutture immanenti. Questo è stato sistematicamente dimostrato in ◆Armonia◆, ◆Melodia◆ e ◆Suono/rumore◆; si è invece meno fortemente tematizzato in ◆Ritmica/metrica◆, dove si è peraltro dimostrato che l'ambiguità dello status del metro in rapporto al ritmo derivava dal fatto che lo si considerava ora dal punto di vista poietico, ora da quello estesico. In ◆Tonale/atonale◆ si è voluto dimostrare che l'atonalità si costruiva a partire da una certa percezione della tonalità, dunque in rapporto a certi tratti immanenti dello stile tonale. Quanto alle teorie sulle ◆scale◆, esse si dividono in due categorie: quelle, europee, che credono di poterne spiegare la formazione attraverso la storia e la cultura (poietica); e quelle, soprattutto americane, che si preoccupano anzitutto di stabilirne la struttura (cfr. l'articolo ◆Scala◆). Gli altri tre fattori si ripartiscono fra il livello immanente e la poietica, non piú del fatto musicale, ma del discorso che lo assume.

Si è voluto dimostrare, in effetti – ed è questo il secondo fattore –, che il contenuto di una teoria o di un'analisi musicale dipende dal tipo di discorso scelto: si tratta proprio della struttura stessa del mezzo incaricato di trasmettere la conoscenza. È a proposito della ◆melodia◆ che si sono distinti i «discorsi verbali» dai «discorsi modellizzati». Fra i primi s'identificano i discorsi impressionisti, le parafrasi e le spiegazioni del testo. Nei secondi, si distinguono i modelli globali dai modelli lineari. Con alcuni adattamenti, questa classificazione può applicarsi alle teorie ritmiche e armoniche.

L'opera di Dumesnil sul ritmo rientra nel discorso impressionista. L'articolo di Boulez sul ritmo del *Sacre du printemps* è una (eccellente) spiegazione di testi. Per quanto riguarda i modelli, gli inventari di ritmi reperibili in alcune descrizioni etnomusicologiche – le opere di Cooper e Meyer, e di Yeston – propongono dei modelli globali di classificazione. Per quanto è dato sapere, non esistono modelli lineari del ritmo, probabilmente perché, essendo la componente ritmica sempre legata agli altri parametri di un corpus, non si sono potute proporre delle grammatiche generative autonome.

Per quanto riguarda le teorie e le analisi dell'◆armonia◆, si ha qui relativamente meno impressionismo perché ben presto, nella storia della musica tonale –

in particolare con lo sviluppo del basso numerato –, gli accordi sono stati oggetto di una classificazione rigorosa. Queste tassonomie si sono tradotte in un metalinguaggio formale, la cifratura, che, se non descrive la totalità dei fenomeni costitutivi della dimensione armonica delle opere, designa comunque i due elementi essenziali: la struttura e la funzione dell'accordo. Con questo, la cifratura ha avuto nello sviluppo delle teorie armoniche lo stesso ruolo svolto dalle notazioni chimiche nello sviluppo della chimica: la formalizzazione dei dati ha permesso di passare dall'alchimia a una scienza rigorosa.

Grazie a questo punto d'appoggio, le teorie armoniche hanno potuto dar luogo a delle «spiegazioni di testi» (ad esempio, quelle di Dommel-Diény nella sua serie di fascicoli). Sull'armonia, esse si avvicinano per lo piú a dei modelli globali perché offrono una classificazione degli accordi e una descrizione del loro comportamento. Paradossalmente, non esiste ancora una grammatica generativa dell'armonia tonale, e se chi scrive ha potuto abbozzarne una è perché la teoria di Goldman ne è molto vicina per spirito e formulazione. Le ricerche recenti, e ancora da pubblicare in forma piú sviluppata, di Lerdahl e Jackendoff appartengono evidentemente a questa seconda categoria.

Ci si chiederà senza dubbio se chi scrive ponga questi differenti tipi di discorso su scala gerarchica. In un certo senso, sí: una grammatica generativa che permetta la convalidazione di una descrizione sembra avere piú valore per la conoscenza di un vaniloquio impressionista. Ma tutto è relativo e resta questione di qualità. Le opere di Jankélévitch sulla musica sono tipiche di un impressionismo discorsivo, volontario del resto, ma a quale livello! Non si riprovano le parafrasi delle opere di Fauré o di Debussy da parte di Vurillermoz. Quanto a *The Classical Style* di Rosen, è un modello di ermeneutica musicale, l'erudizione ed eleganza del quale conquistano e convincono il lettore, e che deve molto, tramite Léo Spitzer, ai metodi della spiegazione di testi letterari. Si condivide qui il punto di vista di Gardin: davanti alla scienza pura e semplice e alla letteratura, egli non afferma null'altro che la complementarità di queste due vie, e riconosce alla letteratura poteri uguali, sebbene di ordine diverso, nella restituzione del senso dei fenomeni da noi osservati.

Si passerà ora, per i due ultimi fattori, alla poietica del discorso metamusicale. Come è già stato indicato, non si è preteso di coprire tutto il campo di una simile indagine, ma ci si è limitati a due aspetti: il ricorso a un principio trascendente di spiegazione e la dipendenza culturale dei discorsi sulla musica.

È soprattutto a proposito dell'armonia, delle ◆scale◆ e della tonalità che si sono individuati questi «principî trascendenti», ossia un'idea significativa semplice che pretende di spiegare allo stesso tempo il funzionamento e l'evoluzione armoniche, delle scale e tonali. Questo non deve stupire perché, a parte quegli autori che considerano la ◆melodia◆ o il ritmo l'essenza della musica, è proprio al livello degli accordi e delle scale che si studiano lo sviluppo e la storia della tonalità. Ma ciò che è interessante nel comportamento teorico dei musicologi che hanno fatto ricorso a un simile principio, è la volontà di pervenire a una concezione unica e unificata, totale e totalitaria del fatto musicale. Attraverso questo riduzionismo, c'è come un desiderio inconfessato d'identificarsi con la musica

stessa, di divenirne essi stessi il principio per averlo scoperto. Si penetra qui negli oscuri arcani della psicologia del ricercatore scientifico...

Questa pretesa all'unità e all'universale – come se si potesse tentare di proporre l'*ultima* teoria che annulli tutte le altre e condannare in anticipo quelle ancora a venire – si dimostra tanto piú vana quanto piú il confronto internazionale delle diverse teorie proprie di ciascun parametro rivela il legame fra la teoria proposta e la tradizione culturale e intellettuale in cui essa s'inserisce. Non si è proceduto all'analisi culturale stessa di queste teorie, accontentandosi di insistere sul relativismo delle concezioni che il confronto fa emergere. Ma si vede molto bene in quale direzione si potrebbe condurre questa ricerca: la prospettiva di Chailley sulle scale si ricollega a tutta una tradizione storica e umanistica francese; Rosen, precedentemente citato, appare, in virtú del suo orientamento, come il piú francese dei musicologi americani; un buon numero di analisi melodiche appartiene non solamente alla civiltà del calcolatore, ma dipende da una concezione empiristica della scienza, fertile presso gli Anglosassoni; i contorni del concetto di musica variano da una cultura all'altra a seconda del punto assegnato alla frontiera tra suono e rumore...

Tutto questo porta a interrogarsi sullo status delle teorie musicali. Il relativismo proprio di chi scrive non gli fa alzare le braccia al cielo, né lo rende cinico o disilluso. Il problema delle teorie musicali, come indubbiamente di tutte le teorie scientifiche, non è quello della loro verità o falsità, ma quello della loro validità. Ogni teoria non si fa carico che di una parte della «realtà» fenomenica. Si è molto insistito, in questi ultimi anni, sul ruolo del soggetto nel lavoro scientifico, come se il fallimento dei paradigmi che si ritenevano piú fondati dovesse essere imputato alla trascendenza dell'Ego. Non si è invece parlato a sufficienza, nonostante i lavori di Gardin, Granger o Régnier, del ruolo dei sistemi simbolici nell'espressione della conoscenza e, nello stesso tempo, della specificità semiologica del pensiero scientifico.

Per riassumere: a valle del testo sulla musica, quali sono i tratti musicali che il tipo di discorso scelto permette di privilegiare e di conservare? e a monte, quali sono le concezioni soggiacenti che orientano un discorso dato? Al livello del discorso stesso, come parafrasare l'oggetto, spiegarlo, modellizzarlo? Queste sono le domande alle quali si è tentato di rispondere, o almeno che si è cercato di formulare per valutare la validità della nostra conoscenza del musicale.

Il musicista si lamenta spesso del parassitismo che rappresenterebbe il discorso sulla musica in rapporto alla musica stessa. Le opere sparirebbero sotto la mole dei commenti e il rigiro delle metodologie. Nulla sostituisce né sostituirà mai il contatto diretto e vissuto con l'opera nel fugace momento della sua esecuzione: certamente, e per la musicologia non si pone nemmeno il problema di voler far concorrenza a quest'istante privilegiato. Ma ogni conoscenza, al di là di questa presa intuitiva e immediata, significa distacco rispetto al dato. Non esiste alcun discorso sulla musica che si faccia carico della totalità del vissuto musicale. Per valutare ciò che noi conosciamo, dobbiamo sapere qual è la natura di questo distacco. È a questo problema, in definitiva, che si è cercato di dar corpo a un principio di risposta. [J.-J.N.].

Bloomfield, L.
1933 *Language*, Holt, Rinehart and Winston, New York (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1974).

Boretz, R.
1969-72 *Meta-variations: studies in the foundations of musical thought*, in «Perspectives of New Music», VIII (1969), nn. 1-2; IX (1970), nn. 1-2; X (1971), n. 1; XI (1972), nn. 1-2.

Boulez, P.
1966 *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1979²).

Cassirer, E.
1923-29 *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 voll., Bruno Cassirer, Berlin (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1961-66).

Cooper, G., e Meyer, L. B.
1960 *The Rhythmic Structure of Music*, University of Chicago Press, Chicago.

Dommel-Diény, A.
1967 *L'analyse harmonique en exemples de J.-S. Bach à Debussy; contribution à une recherche de l'interprétation*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel.

Dumesnil, R.
1949 *Le rythme musical; essai historique et critique*, La Colombe, Paris.

Gardin, J.-C.
1974 *Les analyses de discours*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel.

Goldman, R. F.
1965 *Harmony in Western Music*, Norton, New York.

Granger, G.-G.
1960 *Pensée formelle et sciences de l'homme*, Montaigne, Paris (trad. it. Guida, Napoli 1977).
1968 *Essai d'une philosophie du style*, Colin, Paris.
1979 *Langages et épistémologie*, Klincksieck, Paris.

Jakobson, R.
1973 *Essais de linguistique générale*, II. *Rapports internes et externes du langage*, Minuit, Paris.

Jankélévitch, V.
1949 *Debussy et le mystère*, Baconnière, Neuchâtel.
1961 *La musique et l'ineffable*, Colin, Paris.

Lerdahl, F., e Jackendoff, R.
1977 *Toward a formal theory of tonal music*, in «Journal of Music Theory», XXI, 1, pp. 111-171.

Molino, J.
1975 *Fait musical et sémiologie de la musique*, in «Musique en jeu», n. 17, pp. 37-62.

Morris, Ch. W.
1938 *Foundations of the Theory of Signs*, in *International Encyclopedia of Unified Sciences*, vol. I, t. II, University of Chicago Press, Chicago (trad. it. Paravia, Torino 1955).

Nattiez, J.-J.
1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, Paris.
1980 *Les fondements théoriques de la notion d'interprétant en sémiologie musicale*, in «Journal canadien de recherche sémiotique», VII, 2, pp. 1-19.

Regnier, A.
1974 *La crise du langage scientifique*, Anthropos, Paris.

Rosen, Ch.
1971 *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Viking Press, New York.

Seeger, Ch. L.
1977 *Studies in Musicology, 1935-1975*, University of California Press, Berkeley Cal.

Yeston, M. A.
1976 *The Stratification of Musical Rhythm*, Yale University Press, New Haven Conn.

'ite,

Armonia

1. Nel 1962 il musicologo tedesco Martin Vogel poteva dedicare un libro intero di 163 pagine al famoso «accordo del *Tristano*»: *L'accordo del « Tristano » e la crisi della teoria armonica moderna*. Il titolo conteneva già una risposta all'importante opera di Ernst Kurth *L'armonia romantica e la sua crisi nel « Tristano » di Wagner* [1920]. Infatti, Vogel esaminava una per una tutte le analisi pubblicate su tale accordo dal 1879 in poi, e giungeva alla conclusione che «la crisi dell'armonia romantica è in realtà una crisi della teoria dell'armonia» [1962, p. 82].

Questo punto di vista è capitale, poiché significa che l'armonia propria a un periodo della storia della musica o a un dato compositore è comprensibile solo attraverso un *metalinguaggio* che ne rende conto. Non ci sono fenomeni armonici musicali in sé: essi sono accessibili solo in quanto oggetto di un *processo di simbolizzazione* che li organizza e li rende intelligibili. Parlare di «crisi teorica», significa ammettere che gli *strumenti* utilizzati per descrivere i fenomeni propri a un dato periodo non sono piú adeguati una volta che il materiale sia giunto a un certo stadio di sviluppo. Potrebbe sembrare paradossale indugiare su un fenomeno cosí ambiguo e isolato come l'accordo del *Tristano* nel tentativo di comprendere meglio che cosa avvenga nell'elaborazione del discorso dell'armonia; ma è proprio questa ambiguità a far risaltare, in tutte le analisi considerate, la diversità dei *criteri* che intervengono nell'analisi armonica. Lungi dall'essere un caso particolare, l'accordo del *Tristano* diventa dunque la vera «pietra di paragone» [Vogel 1962, p. 15] per le elaborazioni musicologiche che qui ci interessano, e dopo aver studiato non solo le diverse interpretazioni dell'accordo, ma i diversi trattati d'armonia in uso nei vari paesi, si giunge, come si vedrà, alla stessa conclusione del Vogel: «La situazione critica della teoria musicale esige una critica sistematica dei suoi metodi e concetti» [*ibid.*, p. 83].

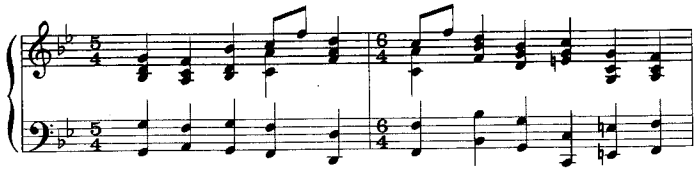
Non s'intende qui riprendere le analisi di Vogel, né discutere la sua concezione dell'accordo. Si può dire che, in un certo modo, l'autore aggiunge la propria alle analisi esistenti, con la particolarità, troppo rara in musicologia, di fondarla su una lettura sistematica e critica delle soluzioni dei suoi predecessori. Si è ben lontani dall'atteggiamento di Schoenberg [1911, trad. it. p. 324] che, a proposito dello stesso accordo, confessava di essere pienamente consapevole dell'esistenza di altre analisi, ma voleva ad ogni costo tentare di proporre la propria.

Ciò che manca, tuttavia, nell'opera di Vogel, è una *tematizzazione* delle ragioni che spiegano le divergenze tra gli autori. Nel suo libro è raccolto tutto il materiale. Per poter cogliere appieno la natura semiologica dei processi che agiscono al momento della comprensione dei fenomeni armonici, bisogna tentare di rispondere alla domanda: perché e come un certo musicologo arriva a proporre ciò che dice?

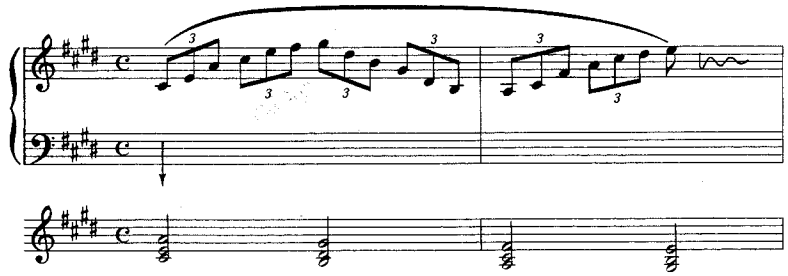
Questo approccio al fenomeno armonico s'inscrive nel quadro piú generale di un approccio semiologico alla musica [cfr. Nattiez 1975]. Senza entrare in particolari, si può dire ch'esso consiste nell'applicare alla musica la tripartizione proposta da Jean Molino [1975] la quale distingue, in un oggetto di studi, l'aspetto materiale, le strategie di produzione che hanno condotto alla sua creazione, e le strategie percettive proiettate sull'oggetto. (Per il fondamento semiologico di queste distinzioni, cfr. la nozione d'interpretanti di Peirce [Nattiez 1975, p. 57]).

2. L'esame delle diverse analisi (e si completerà l'inventario di Vogel con alcune analisi pubblicate dopo di lui) porta a mettere in luce i principî in base ai quali si elabora il discorso sull'armonia. Il principio di base potrebbe essere cosí enunciato: *Non vi è teoria armonica senza il riconoscimento e l'identificazione di entità armoniche.*

Questa proposizione è meno banale di quanto si potrebbe pensare. Se in un'opera si possono incontrare accordi allo stato puro,



il piú delle volte bisogna risalire dal dato testuale a una rappresentazione piú astratta degli accordi utilizzati:

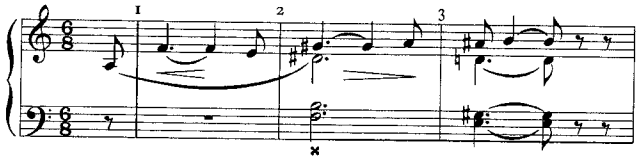


È quindi affatto essenziale conoscere i criteri di questa operazione d'astrazione. Il primo principio sembra essere il seguente: *Affinché una configurazione sonora sia riconosciuta come accordo, bisogna che abbia una certa durata.*

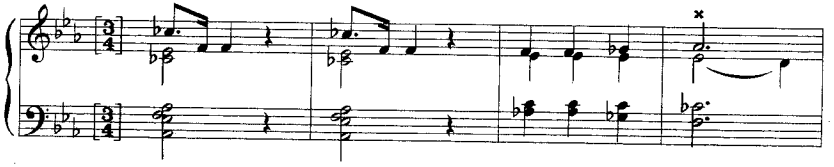
Il fattore tempo non ha sempre avuto il posto che merita nella musicologia e per quanto fragili possano essere talvolta le proposizioni di Schenker, esse hanno almeno il merito di ricordare che «la musica è movimento nel tempo» [Salzer 1952, I, p. 30].

Nel suo eccellente *Harmony in Western Music*, il musicologo americano Richard Frank Goldman insiste molto sulla funzione che il tempo assume nell'instaurazione di una tonalità, per esempio, o, appunto, nell'esistenza di un'entità armonica: «Il senso della relazione, del cambiamento o dell'effetto armonico dipende dalla velocità (o tempo) cosí come dalla durata relativa delle singole note o degli accordi di tre suoni. In un'analisi condotta dal punto di vista armonico, bisogna prendere in considerazione sia il tempo assoluto (lunghezza e velocità misurabili) sia il tempo relativo (proporzione e divisione)» [1965, p. 26].

Insistiamo particolarmente su questo punto poiché, se l'accordo del *Tristano* costituisce un problema, ciò accade proprio perché questa configurazione «bizzarra» dura sufficientemente a lungo da accedere alla condizione di entità armonica.



Ci si è divertiti a ritrovarla in opere anteriori, in Guglielmo di Machaut, Gesualdo, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart o Ludwig van Beethoven [Vogel 1962, p. 12].

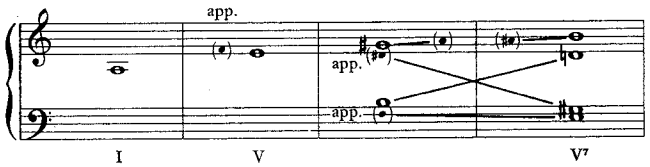


Ma in quest'esempio, tratto dall'opera 31, n. 3, di Beethoven, appare chiara la differenza rispetto al *Tristano*. Là, il tempo è *allegro* (♩=160); qui, *langsam und schmachtend*, ossia lento e languoroso. Inoltre, il compositore ha posto l'accordo all'inizio dell'opera; lo riprende tre volte (battute 6, 10 e 12); esso ritorna proprio alla fine dell'ultimo atto: drammaticamente e armonicamente, ha il carattere di una «dichiarazione», di uno *statement*, come dice in proposito Charles Boiles, un musicologo americano.

Da questo punto di vista, una delle analisi piú curiose che siano state proposte – ma vedremo piú tardi le ragioni che legittimano *anche* questo modo di fare – è quella di Jacques Chailley. «Il cromatismo del *Tristano*, a base di appoggiature e di note di passaggio, rappresenta tecnicamente e spiritualmente *l'apogeo della tensione*. Non sono ancora arrivato a capire come abbia potuto diffondersi, sotto l'autorità interessata di Schoenberg, la stramba idea di farne il prototipo di una *atonalità* basata sulla *distruzione di ogni tensione*, sino al punto che

Alban Berg citerà le prime battute del *Tristano* nella sua *Suite lirica* a titolo d'omaggio al precursore dell'atonalità» [1962, p. 8].

In realtà, Schoenberg non sa come descrivere la struttura dell'accordo, ma lo situa al secondo grado di un contesto perfettamente tonale [1948, trad. it. p. 120]. Proseguiamo nella citazione: «Questa curiosa concezione ha potuto formarsi solo in seguito a una *distruzione dei riflessi analitici normali* che induce a *isolare artificialmente una aggregazione formata in parte di note estranee* e a considerarla, fatta astrazione dal contesto, come un tutto organico; diviene quindi facile dimostrare poi agli ingenui che una tale aggregazione sfugge alle classificazioni dei trattati tonali» [Chailley 1962, p. 8].



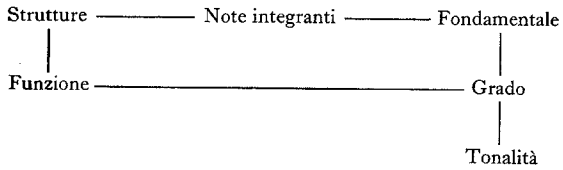
Per il nostro autore, l'accordo si spiega cosí: siamo in la minore. Alla battuta 1, il fa è un'appoggiatura del mi, lungamente sostenuta; alla battuta 2, il fa è un'appoggiatura del mi, il re♯ un'appoggiatura del re, il la una nota di passaggio; alla battuta 3, le appoggiature precedenti sono risolte, salvo il la♯, nota di passaggio e appoggiatura che si risolve sul si. Il sol♯ e il si della battuta 2 operano uno scambio di voci e li si ritrova alla battuta 3.

Senza parlare dei pregiudizi ideologici di Chailley (animosità viscerale contro l'atonalità, volontà di spiegazione in base a mezzi tradizionali), quest'analisi ha pur sempre un carattere fantastico poiché in tal modo l'accordo del *Tristano non è piú un accordo*, ma l'anticipazione, tramite due appoggiature e due note invertite, dell'accordo di dominante della battuta 3. Ora, se i musicologi hanno cercato di definirlo, è proprio perché la sua durata gli conferisce i caratteri fisici di entità armonica. (Quando diciamo, con Goldman, che un accordo presuppone un certo spazio temporale, non ne precisiamo la lunghezza, poiché il *sentimento* temporale che stabilisce l'esistenza di un'entità dipende da numerosi fattori: il tempo, il contesto, la dinamica del passaggio, ecc.). Almeno, a questo livello, il loro tentativo era legittimo. Il dramma è che la configurazione fa-si-re♯-sol♯, non corrisponde, in quanto tale, ad alcuna delle etichette offerte dalle teorie armoniche tradizionali.

Il secondo fattore che interviene nella simbolizzazione astratta dei dati armonici è dunque il seguente: *Perché una configurazione possa essere descritta come accordo, bisogna poterla definire a partire dallo stock tassonomico degli accordi, proposti da una teoria armonica.*

Per stock tassonomico s'intende un sistema generale di classificazione di entità, al quale è possibile rapportare una configurazione onde caratterizzarla. Nel caso dell'accordo del *Tristano*, è necessario ricorrere a un espediente, trascurando certi aspetti della configurazione per avvicinarla in tal modo il piú possibile a un'entità nota. Ciò significa che un'analisi armonica organizza e

«manipola» in modo specifico le componenti di un accordo. È possibile raggrupparle nello schema seguente:

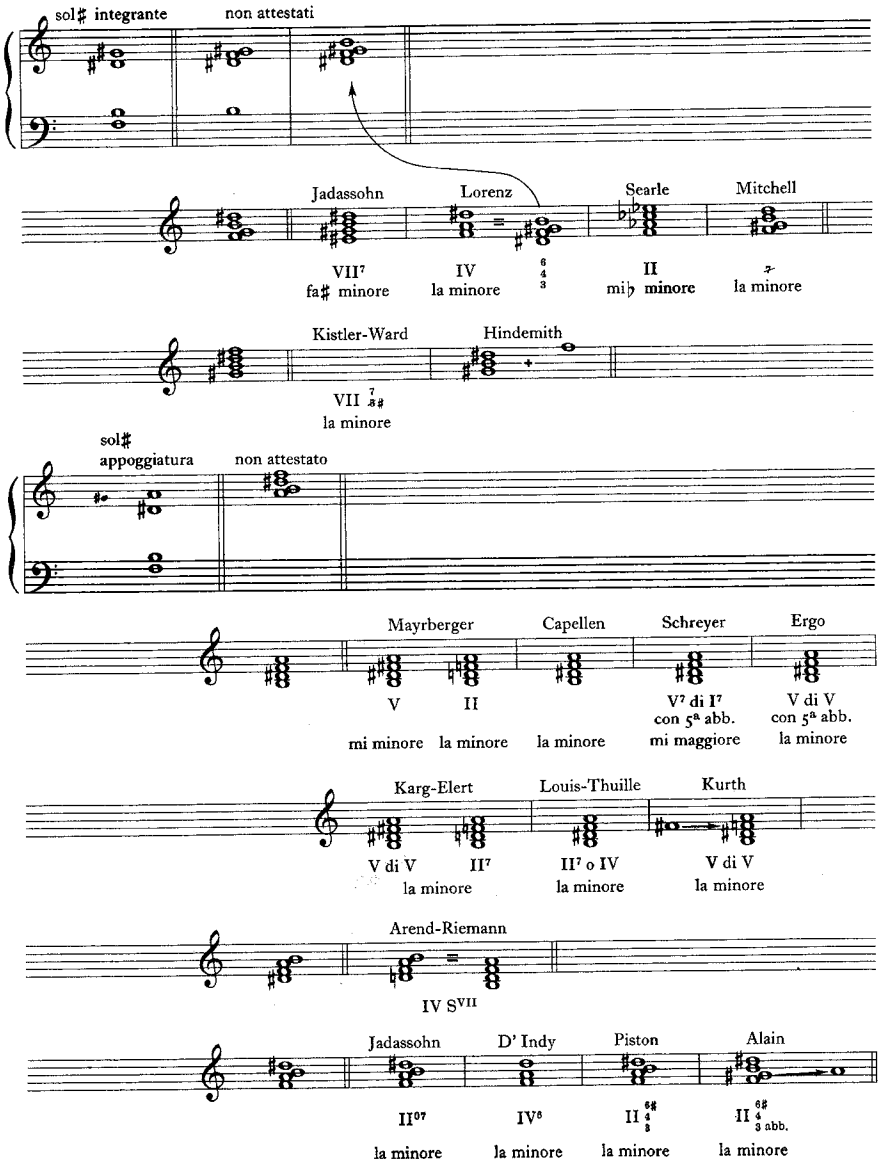


A sinistra dello schema sono le due variabili essenziali. Infatti, ogni descrizione armonica definisce una struttura e una funzione: si parlerà di un accordo di sesta aumentata sul quarto grado, di un accordo di settima di dominante, di un accordo di sesta sul secondo grado, ecc... Ma la denominazione in base a queste due variabili presuppone di fatto che, nel caso concreto, si siano determinate altre quattro variabili: qual è la tonalità di passaggio? su quale grado è costruito l'accordo? quale ne è la fondamentale? quali note sono considerate integranti nell'accordo? Bisogna però capire che, a seconda delle situazioni musicali e della teoria nel cui ambito si conduce l'analisi, le *decisioni* relative a queste variabili possono cominciare in qualsiasi punto dello schema. Se si ragiona nell'ambito di una teoria funzionale, come accade il piú delle volte in America del Nord, si cercherà in primo luogo di definire la tonalità, poi il grado e la fondamentale, e se ne dedurrà la struttura dell'accordo. Se invece ci s'interesserà in primo luogo alla struttura dell'accordo e alla condotta delle voci, come accade in molti trattati francesi, sarà la funzione a risultare dal ragionamento.

È dunque possibile dare una prima definizione di ciò che sono e una teoria e un'analisi armonica. All'inizio di questo secolo, l'epistemologo Paul Duhem [1906] diceva che una teoria fisica è una classificazione di leggi; si dirà che *una teoria armonica è una classificazione gerarchica di dati.* Per capire il peso assegnato a una determinata variabile in un'analisi, bisogna quindi risalire alla *teoria* che organizza, per l'insieme dei fenomeni armonici del periodo tonale, le variabili le une rispetto alle altre. Reciprocamente, si dirà dunque, ed è questo un terzo principio: *L'analisi armonica definisce un accordo privilegiando un certo numero di variabili in funzione del peso loro assegnato dalla teoria di riferimento.*

La classificazione delle varie analisi dell'accordo del *Tristano* secondo le decisioni prese a proposito delle sue variabili costitutive illustrerà questo principio. Si vedrà in tal modo quali sono i valori assegnati alle variabili considerate, ossia i punti d'attacco a partire dai quali si cerca di comprendere l'accordo.

Nel caso in questione, la descrizione dell'accordo dipende da tre decisioni: il sol♯ è o no nota integrante? Se sí, l'accordo descritto è fa-si-re♯-sol♯; se no, l'accordo descritto è fa-si-re♯-la. In secondo luogo, ciascuna di queste due famiglie, già piú astratte rispetto al dato della partitura, può dare luogo a quattro strutture possibili, poiché ciascuna delle note può essere presa, di volta in volta, come fondamentale dell'accordo.



Nella figura si trova la ripartizione di tutte le analisi secondo queste otto possibilità. Nella famiglia del sol♯ integrante, le soluzioni si e re♯ come note fondamentali non sono attestate (l'analisi di Lorenz, tuttavia, può essere

considerata come fondata sulla configurazione re♯-fa-sol♯-si). Nella famiglia del sol♯ appoggiatura o sospensione, il la fondamentale non appare.

In terzo luogo, l'assegnazione di un grado a questa fondamentale dipende dalla tonalità rispetto alla quale si considera tutto il passaggio o l'accordo (in genere la minore, ma certe analisi – quella di Jadassohn in particolare – cambiano di tonalità a ogni accordo).

Il percorso che risulta dalla tabella delle variabili non è genetico, non corrisponde cioè a quello necessariamente seguito da ogni musicologo nella sua strategia di decisione. La scelta dei valori attribuiti a ciascuna variabile dipende infatti dal peso che la teoria di riferimento assegna alla sequenza delle funzioni, ovvero alla struttura dell'accordo.

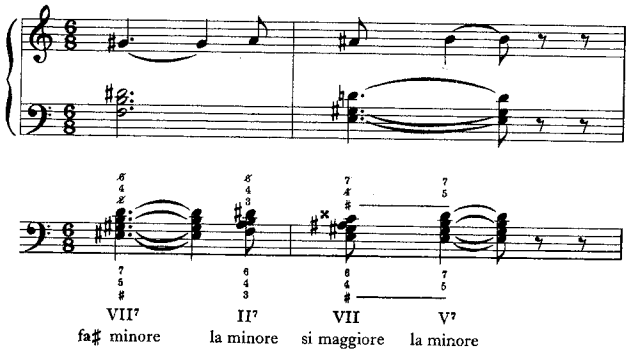
Al principio precedente si potrebbe quindi aggiungere quello che segue: *Quando si fa un'analisi armonica, ci s'inserisce coscientemente o implicitamente in una famiglia teorica di analisi.*

3. Da questo punto di vista, le analisi dell'accordo del *Tristano* possono essere ripartite in tre classi:

a) il basso numerato;
b) l'analisi funzionale (con tutte le sue varietà);
c) le identificazioni non funzionali (ciò non significa che non si identifichi il grado, ma l'accordo non è integrato in uno schema funzionale tipico).

Qui (cfr. tab. 1) si dà la lista cronologica delle decisioni adottate dai musicologi per ciascuna delle variabili.

a) *Basso numerato.* L'analisi di Jadassohn [1899] è l'unica che s'interessi esclusivamente alla struttura, quella di un accordo di settima (fa-sol♯-si-re♯= =mi♯-sol♯-si-re♭) posto sul settimo grado in fa♯ minore. Il re♯ è introdotto da Jadassohn nell'accordo seguente, sotto il la del sesto tempo (fa-la-si-re♯), come secondo grado in la minore.



In una simile analisi, il grado non ha evidentemente alcuna importanza funzionale, poiché l'autore passa, per le due prime battute, attraverso tre tonalità diffe-

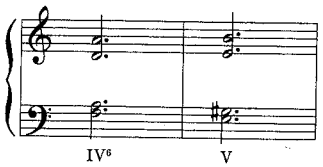
Tabella 1.
Variabili e valori nelle analisi dell'accordo del *Tristano*.

Autori	*Statuto del sol♯*	*Struttura dell'accordo*	*Funzione*	*Tonalità*
Kistler 1879	+	Settima diminuita (con triade debole)	VII	la minore
Mayrberger 1881	–	Accordo bastardo Si fondamentale	II V	la minore mi minore
D'Indy 1897-98 (1903)	–	Sesta complicata	IV	la minore
Jadassohn (1899)	+	$\begin{smallmatrix}\not{8}\\4\\\not{2}\end{smallmatrix}$ e $\begin{smallmatrix}\not{8}\\4\\3\end{smallmatrix}$	VII^{07} II^{07}	fa♯ minore la minore
Arend 1901	–	fa-do♮-la♭-mi♭ → fa-si-la-re♮ = si-re-fa-la con modificazioni	S_{VII}	la minore
Capellen 1902	–	Settima	si^7-mi^7	la minore
Schreyer 1905	–	V^7 con quinta abbassata	V^7-I^7	mi maggiore
Louis-Thuille 1907	–	Settima	II ≃ IV	la minore
Riemann 1909	–	Cfr. Arend - re♯ abbassato	S_{VII}	la minore
Schoenberg 1911	+	Accordo vagante	Ø	la minore
Ergo 1912	–	$\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ abbassata	V di V	la minore
Knorr 1915	–	Accordo di sostituzione	IV	la minore
Kurth 1920	–		V di V	la minore
Lorenz 1926	+	$\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$	IV	la minore
Koechlin 1928	–	Sesta francese	?	la minore
{Karg-Elert 1931, Tiessen 1948	–	Mescolanza di due accordi di settima	II^7 V di V	la minore
Hindemith 1937	+	Accordo di sol♯ minore con sesta aggiunta (sol♯ fondamentale; fa enarmonico di mi♯)	Ø	la minore
Distler 1940		Quinta abbassata, con sesta aggiunta alzata, appoggiatura del la, senza preparazione	V di V	la minore
Piston 1941	–	Sesta francese	II	la minore
Schoenberg 1948	+	Settima	II	la minore
Chailley 1962	±	Accordo appoggiatura	Ø	la minore
Alain 1965	–	Sesta francese con terza abbassata	II	la minore
Searle 1966	+	Settima diminuita - fa-la♭-do♭-mi♭	II	mi♭ minore
Mitchell 1967	+	Settima diminuita	Ø	la minore
Ward 1970	+	Settima diminuita con appoggio del re	VII	la minore

renti. E se questa analisi ha il merito d'integrare il sol♯, essa è costretta a immaginare a titolo provvisorio un re♮.

b) *Le analisi funzionali.* Sono numerose. In esse domina un principio: la musica tonale è fatta di concatenazioni caratteristiche di gradi; la struttura dell'accordo è relativamente secondaria (si tornerà su questo aspetto piú avanti). Non bisogna credere però che tutte le analisi funzionali giungano alle stesse conclusioni. La scuola riemanniana ritiene, per esempio, che tutti gli accordi possano essere ricondotti alle funzioni I, IV e V; ma i musicologi non utilizzano questo principio nello stesso modo.

Arend [1901] vede nell'accordo del *Tristano* «un accordo di settima diminuita con modificazioni»: si passa da fa-si-re♯-sol♯ a fa-do♭-la♭-mi♭ per enarmonia, poi a fa-si-la♮-re. Egli ritiene che il sol♯ sia una sospensione e che Wagner abbia diesizzato il re per salire al mi. Quest'accordo, si-re-fa-la, è un accordo di quarto grado secondo la teoria di Riemann, poiché la settima è un accordo di quinta (re-fa-la) a cui è stata aggiunta la «settima inferiore». Riemann [1909] spiega lo stesso accordo mantenendo il re♯. Schreyer [1905] riprende la stessa idea a partire da uno schema differente: per lui, siamo in mi maggiore (l'accordo della terza battuta è una settima su un primo grado) e abbiamo a che fare con una settima di dominante con quinta abbassata (il fa♮). D'Indy [1903] riteneva che, in musica, vi fosse un solo accordo (l'accordo perfetto) che subisce delle aggiunte e delle alterazioni [pp. 33 e 100]. Una volta spogliato delle «note artificiali dissonanti, dovute unicamente al movimento melodico delle parti, ma estranee all'accordo» [*ibid.*, p. 117], l'accordo del *Tristano* «altra cosa non è se non l'accordo tonale di la in funzione sottodominante, contratto melodicamente su se stesso, e la successione armonica di cui si dà lo schema è, insomma, la piú semplice del mondo» [*ibid.*]:



In altre parole, è un accordo di sesta un po' complicato. Si vede in questo caso che due idee dirigono l'analisi: ritrovare lo schema I-IV-V che D'Indy ha tratto da Riemann, considerare come note estranee tutto ciò che altera la purezza dell'accordo perfetto.

Gli stessi principî riemanniani possono applicarsi al nostro accordo, ma considerando il sol♯ come integrante. Lorenz [1926] è il primo, nel XX secolo, a ricondurre il sol♯ in seno all'accordo. (Quella che è storicamente la prima analisi dell'accordo del *Tristano* – Kistler 1879 – integrava il sol♯. Cosí pure, come si è visto, quella di Jadassohn 1899). Egli troverà un IV grado, in base al ragionamento già citato, ma farà dell'accordo un $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ a partire da fa-la-re♯, aggiungendovi la dissonanza si e abbassandone il la per ottenere sol♯...

Sempre nella prospettiva funzionale, si può vedere in questo passo una relazione di dominante secondaria (V di V) tra l'«accordo del *Tristano*» e la settima sul mi. Perciò, Ergo [1912] fa del si la fondamentale in la minore (e non in mi maggiore come aveva proposto Schreyer sette anni prima): lo schema di ragionamento è lo stesso, ma invece di fare giochi d'abilità con l'evidenza tonale, si utilizza la relazione di dominante nel contesto di la minore (da notare che, qui, il sol♯ non è integrante). Si apre in tal modo tutta una serie di analisi che insisteranno sul carattere di dominante dell'accordo, ponendo cosí l'accento sul passaggio si-mi. Per fare accettare questo V di V, Kurth [1920] pretende che l'accordo reale sia si - re♯ - fa♯ (e non fa♮) - la. Lorenz criticherà violentemente quest'interpretazione proponendo $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ su IV, preferendo il suo re♮ immaginario al fa♯ di Kurth.

È chiaro che tutti questi giochi di prestidigitazione non conducono mai a una soluzione soddisfacente, poiché ciò che si guadagna da un lato viene perso dall'altro: è imbarazzante, in Lorenz, avere una fondamentale alzata in la minore ed essere perciò obbligati ad abbassare il re♯; è imbarazzante, in Kurth, supporre un fa♯ che non esiste.

Dopo il IV e il V di V, era fatale trovare anche il II, come aveva proposto Mayrberger [1881] invocando la doppia tonalità. Ma, anche qui, lo stesso equivoco: in senso stretto il V^7 di V dovrebbe scriversi si-re♯-fa♯-la, e il II^7 si-re♮-fa♮-la, mentre si ha re♯ e fa♮: Louis e Thuille [1907] parlano di settima alterata sul II.

Facendo ricorso a un'altra etichetta, non piú l'accordo di settima, ma l'accordo di sesta aumentata, s'installa piú saldamente l'accordo sul secondo grado facendo dell'«accordo del *Tristano*» una sesta francese (fa-la-si-re♯): è la soluzione di Koechlin [1928-30, II, p. 76] e della maggior parte dei musicologi americani [Piston 1941, p. 279]. Il solo problema è che si è perduto per la strada il sol♯ che Olivier Alain [1965] recupera parlando di una sesta francese *con terza abbassata*.

La molteplicità di queste analisi funzionali (IV, V di V, II), nell'esempio che ci interessa, ha qualcosa di sospetto. Se il nostro accordo è talmente instabile che una lieve spinta teorica può cambiarne facilmente la fondamentale, è possibile dire che la funzione, in questo caso, è pertinente?

In ogni caso è legittimo prendere in considerazione altre possibilità di descrizione.

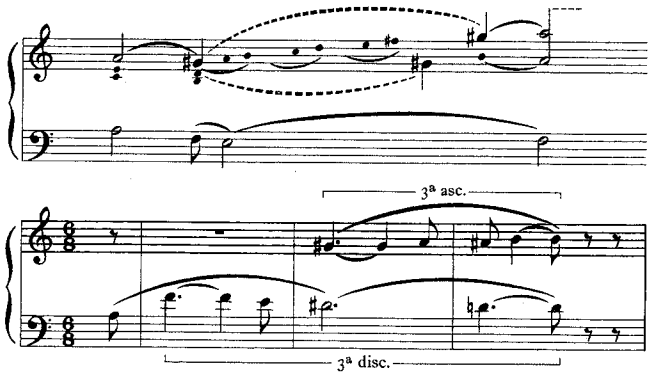
c) *Le identificazioni non funzionali*. È questo il caso di Kistler [1879], Ward [1970], Searle [1966], Hindemith [1937] che aggiungono una sesta (mi♯ = fa) a sol♯-si-re♯. Schoenberg, nel 1911, si mostra assai esitante e propone il concetto di «accordo vagante» (*vagierender Akkord*): «esso può trarre origine dovunque» [1911, trad. it. pp. 324-25].

Tutte queste descrizioni non funzionaliste integrano il sol♯ nell'accordo. È esso che renderebbe l'analisi funzionale, se non impossibile, perlomeno difficile? Oppure – e Vogel ha perfettamente ragione d'insistere su questo punto – ciò che fa la specificità sonora di questo accordo, non è fa-si-re♯-la, ma fa-si-re♯-

sol♯: il sol♯ lo si sente per cinque tempi, il la solamente per uno. Come parlare, in queste condizioni, di appoggiatura o di sospensione? «Chi aspetta per cinque tempi la settima di un accordo di cui la quinta vera e propria manca, la cui fondamentale è diversa dal suo basso, e il cui basso è alterato e non può essere integrato nell'accordo?» [Vogel 1962, p. 58].

Si ritrova qui il criterio di durata: «La nota non armonica deve chiaramente apparire per quello che è, e non deve, per il risalto che ha o la durata, produrre un cambiamento d'armonia» [Goldman 1965, p. 26].

Come spiegare, dunque, l'accordo rispettandone al tempo stesso l'integrazione del sol♯ e la durata? È opportuno soffermarsi su un aspetto importante dell'analisi proposta da William Mitchell [1967].

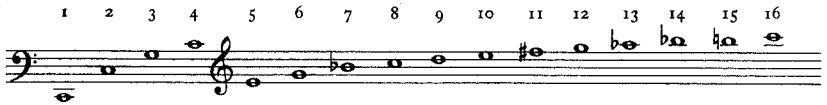


Quest'autore, considerando l'insieme delle tre prime battute, mostra che il movimento del sol♯ non è soltanto quello di un'appoggiatura, poiché il sol♯ sale verso il si, mentre al fagotto si ha uno scambio del si e del sol♯; la linea ascendente dell'oboe risponde alla linea discendente del violoncello (fa-mi-re♯), prolungata (re♮) dal corno inglese e inscritta in una stessa terza. Fattori *lineari* impediscono quindi di considerare il sol♯ come un'appoggiatura. È del resto possibile aggiungere agli argomenti di Mitchell che la lunghezza del sol♯ è identica a quella del fa della battuta 1, e che, al basso, il fa-mi delle battute 2 e 3 riprende il fa-mi della battuta 1 (come Cone [1960, p. 35] è forse il solo a sottolineare).

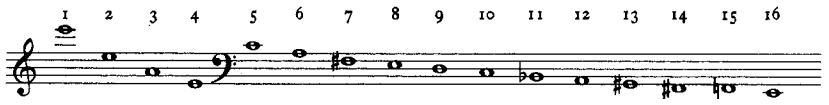
L'autore tuttavia non può fare a meno di ricondurre l'accordo a qualcosa di diverso da ciò che esso è. Grazie alla risoluzione del re♯ sul re♮, egli avverte una sonorità sottostante di re♮ che permette di parlare di accordo di settima diminuita. Senza addentrarci in questo nuovo gioco di prestigio, basandoci sull'argomentazione melodica di Mitchell, diremo che l'accordo del *Tristano* ha colpito l'attenzione dei musicologi poiché esso suona come un'entità armonica pur risultando da fattori melodici (ciò spiega come Chailley abbia al tempo stesso torto e ragione): «La musica, – scrive Olivier Alain, – è il luogo di un perpetuo conflitto tra verticale e orizzontale, dove questo "orizzontale" non è altro

che la tendenza della melodia a operare i propri spostamenti verticali successivi in una completa libertà di direzione, tenuto conto della legge del "percorso piú breve" che prescrive il minimo intervallo ogni volta che sia possibile» [1965, p. 39]. L'accordo del *Tristano* è aberrante solo in rapporto all'abitudine che ci fa definire un accordo secondo una sovrapposizione di terze. Inscritto in un movimento melodico, in una durata e una progressione, esso offre una configurazione sonora inedita, troppo caratteristica forse per essere riconosciuta come una nuova entità, troppo tardiva nella storia della musica per non restare un accordo spurio. Goldman non analizza l'accordo del *Tristano*, ma un accordo identico nel *Parsifal*, con una disposizione differente (fa-la♭-do♭-mi♭), scritto fa-sol♯-si-re♯, che, in terze, dà: si-re♯-fa-la♭. Egli scrive in proposito: «Lo si potrebbe anche considerare come un nuovo accordo. Bisogna resistere alla tentazione di trovargli un'etichetta. Possiamo spiegarlo e comprenderlo unicamente in base alle sue proprietà dinamiche, ossia in base alle tendenze delle sue componenti a spostarsi progressivamente verso livelli uditivamente comprensibili» [1965, p. 159]. Il funzionalista Goldman non cede al desiderio di mantenere la spiegazione funzionale. Dal momento che l'accordo del *Tristano* appare in un periodo di transizione nella storia della musica, è normale che tutte le teorie vi si diano appuntamento. L'ambiguità del materiale sonoro giustifica l'importanza che i musicologi sono portati ad assegnare a queste quattro note, in funzione dell'orientamento delle rispettive teorie. Per comprendere il disaccordo del *Tristano*, è stato necessario risalire ogni volta alle teorie stesse.

4. Basta leggere un certo numero di trattati prodotti in paesi ed epoche differenti, per rendersi conto del fatto che una data classificazione degli accordi, una data maniera di presentarne la concatenazione, si fondano su un principio esplicativo generale dell'armonia tonale. Il piú delle volte, questo principio è enunciato nelle prime pagine. Al tempo stesso si tratta di un principio generatore, in quanto si tratta di spiegare la formazione degli accordi. Rameau fonda la sua opera teorica sulla risonanza naturale, e sino a data recente la maggior parte dei trattati iniziavano con l'esposizione degli armonici ottenuti a partire da un do grave.



Come si sa, la teoria «naturale» non riesce a spiegare l'accordo perfetto minore. Per questo Riemann e D'Indy fecero ricorso alla teoria della risonanza inferiore proposta da Zarlino, nelle sue *Instituzioni armoniche* (1558), e fondata non piú sulla divisione armonica (1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6), ma sulla divisione aritmetica della corda (1, 2, 3, 4, 5, 6). [Per un riassunto di questa teoria della risonanza inferiore, cfr. D'Indy 1903, I, pp. 98-104, e per il riferimento a Zarlino, *ibid.*, pp. 134-35; e anche Riemann 1887. Da notare che questi due autori attribuiscono alla predominanza del basso cifrato il disinteresse per la concezione di Zarlino]. Nella sua opera, concepita sin dal 1815, Fétis [1844] aveva avuto l'immenso merito di fondare l'armonia su una legge naturale, opponendo alla tonalità i sistemi operanti nelle musiche di tradizione orale, il che era assolutamente rivoluzionario per l'epoca. Egli preferiva parlare di una «legge di tonalità», valida sia per l'armonia sia per la melodia, e che definiva le leggi di attrazione tra i gradi.



Chiameremo questi principî di base «principî trascendenti», poiché gli autori avanzano l'ipotesi che essi spieghino il funzionamento globale dell'armonia tonale al di là dell'attività pratica di ogni compositore. Rameau è molto chiaro in proposito sin dalla prima pagina del suo *Traité*: «Se l'esperienza può renderci avvertiti sulle differenti proprietà della Musica, peraltro essa non è di per sé capace di farci scoprire il principio di tali proprietà con tutta la precisione che si confà alla ragione: le conseguenze che da essa si traggono sono spesso false, o perlomeno ci lasciano in un certo dubbio, che spetta solo alla ragione dissipare» [1722, p. 1]. Riemann concepisce l'armonia come una scienza *pura* e teorica: essa ha lo scopo d'indicare le leggi in base alle quali la mente concepisce i rapporti dei diversi suoni [1887]. Poiché però, a suo parere, solo i musicisti di professione hanno interesse a conoscere queste leggi, lo studio teorico dell'armonia si confonde col suo studio pratico.

È certo a causa del carattere trascendente attribuito al principio di base che alcuni di questi autori considerano le proprie concezioni come assolutamente definitive. Riemann: «Che il mio sistema sia destinato in avvenire a subire altre trasformazioni, non mi pare verosimile. Al contrario, sono convinto che per quanto riguarda il problema di ricondurre tutti gli accordi, persino nella loro numerazione, alle tre funzioni Tonica, Sottodominante e Dominante, ho raggiunto coi miei lavori una concezione definitiva» [1887]. Fétis: «Varie persone, dotate di spirito filosofico, hanno compreso che la teoria esposta nella mia opera altro non è se non la rivelazione del segreto dell'arte, la legge fondamentale senza la quale le opere di quest'arte, prodotte da quasi quattro secoli, non esisterebbero» [1844]. La visione dei teorici è spesso apocalittica: ciascuno ha la speranza e la convinzione di essere l'ultimo.

La conoscenza di questi principî trascendenti è fondamentale per spiegare nei particolari le analisi e le decisioni presentate dagli autori di trattati: di fronte a un'analisi particolare, bisogna risalire non solo alla teoria di riferimento, ma anche al principio trascendente di questa teoria (posto che esista), principio da cui discende un certo numero di conseguenze. (Si dice «principio trascendente» e non «assioma» perché non si pensi che le conseguenze del principio abbiano lo stesso carattere di necessità dei teoremi di una teoria formalizzata. Queste conseguenze sono in realtà ricostituite dall'epistemologo o dallo storico delle teorie musicali, e rientrano dunque nel campo dell'ermeneutica). Fétis, per

esempio, ammette solo l'accordo perfetto e la settima come accordi naturali; tutti gli altri sono ottenuti in base a tre processi essenzialmente melodici e giustificati dalla legge di tonalità: la sostituzione di un intervallo a un altro, il prolungamento di una o piú note, la loro alterazione ascendente o discendente. D'Indy, fondando gli accordi minori sulla risonanza inferiore, non può seguire Rameau nell'attribuire la preponderanza alla nota fondamentale, e spiega cosí la formazione degli accordi a partire dal solo accordo perfetto, come risultato di fenomeni melodici: «Tutte le combinazioni di suoni che chiamiamo "accordi dissonanti" provengono da successioni melodiche *in movimento*, e possono sempre essere ricondotte a una delle tre funzioni tonali dell'accordo: I-IV-V... Ogni considerazione sugli accordi, in sé e per sé, è quindi estranea alla musica» [1903, pp. 116-17]. Quest'autore si spinge sino a rifiutare l'idea di classificare gli accordi. È chiaro, da questo esempio limite, che lo stock tassonomico di ogni teoria dipende in gran parte dal principio trascendente.

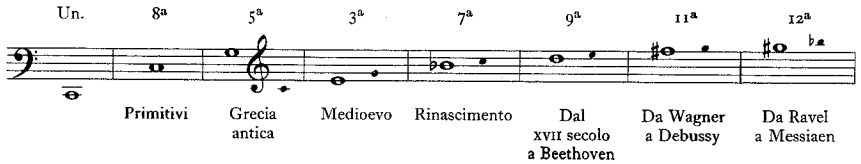
Di fronte a un'analisi che s'inscrive nel quadro di una qualsiasi teoria, non si può però fare a meno di chiedersi fino a che punto la descrizione sia pertinente. O si ammette che la storia del linguaggio armonico tonale si spiega col principio generale di riferimento – e non vi è nulla da obiettare a una posizione di carattere trascendentale, se non che essa non può essere pura, come si vedrà piú avanti –; oppure, ci si chiede qual è l'oggetto dell'analisi, e allora, sembra, vi sono tre soluzioni possibili. L'analisi armonica può corrispondere alle «strategie di produzione» del compositore, alle sue categorie di pensiero che ne spiegano l'organizzazione delle opere – ed è quel che si può definire il punto di vista *poietico*. Oppure cerca di rendere conto del modo in cui i fenomeni armonici sono percepiti – è questo il punto di vista *estesico*. O ancora si limita a descrivere, a partire da uno stock tassonomico dato, ciò che il compositore fa, senza porsi il problema della pertinenza poietica o estesica dei fatti rilevati – è il punto di vista «neutro» o *materiale*. «Neutro», secondo la terminologia di Molino [1975] qui adottata, non perché le categorie utilizzate dal musicologo siano esenti da ogni condizionamento culturale (cfr. in Nattiez 1975 il livello «metametalinguistico» della tabella a p. 60), ma perché esse non vogliono essere pertinenti a priori per la poietica o l'estesica.

In realtà, anche quando non tematizzano esplicitamente questi aspetti, le teorie trascendenti sono sempre portate a giustificare le proprie posizioni adottando il criterio poietico, il criterio estesico o tutt'e due. Cosí, Rameau ammette verso la fine del *Traité*: «La conoscenza non basta per la perfezione, se non le viene in soccorso il buon gusto... e non abbiamo altre regole per il buon gusto che la varietà nella composizione» [1722, p. 323]. Il criterio è essenzialmente estesico (l'effetto di una data concatenazione). In D'Indy, gli accordi *risultano* da movimenti melodici: il criterio è implicitamente poietico, ecc.

Tuttavia, certe teorie armoniche adottano piú radicalmente o il punto di vista delle strategie compositive, o quello dell'ascoltatore. Il *Traité historique d'analyse musicale* [1951] di Chailley è un esempio caratteristico delle prime: «Poiché l'analisi consiste nel "mettersi nella pelle" del compositore e nell'esplicitare ciò che egli ha sentito scrivendo, è evidente che non si potrebbe, sia per

l'analisi tonale che per l'analisi armonica, studiare un'opera mediante criteri estranei alle preoccupazioni dell'autore» (p. 104). Ma l'opera di Chailley fonda forse la pertinenza poietica delle analisi sull'insieme dei fatti che determinano una strategia compositiva? «Essendo la consonanza un fenomeno soggettivo, il dovere primario è porsi nelle condizioni d'analisi corrispondenti esattamente alla nozione che l'autore analizzato poteva avere di quel fenomeno» [*ibid.*, p. 11]. Per fare ciò, bisognerebbe tener conto della musica ascoltata dal compositore nel corso degli anni d'apprendistato, dei consigli del precettore, dei manuali utilizzati, delle teorie apprese.

Ora, Chailley si fonda su un ben noto principio trascendente: i nuovi accordi che sono stati progressivamente ammessi come entità, ossia, secondo la sua concezione, come consonanze, corrisponderebbero allo sviluppo della risonanza naturale. Da qui, il suo schema [*ibid.*, p. 12]:



In tal modo Chailley rifiuta di prendere in considerazione l'esistenza di none in Bach [*ibid.*, p. 11] e dichiara, a proposito di un esempio di Rameau, che «accordi che si presentano in apparenza come esempi di nona prematuri in realtà non lo sono» [*ibid.*, p. 45].

A questo tipo d'impostazione si possono muovere due obiezioni. In primo luogo: è possibile seguire ciecamente il principio trascendente che serve da base all'analisi poietico-storica? Il *Traité* di Koechlin [1928-30] offre un antidoto efficace: «Esiste, in questa evoluzione, una legge generale e in qualche modo *scientifica*? Molte menti illuminate lo pensano, e soprattutto se lo augurano. Sembra, in ogni caso, che il linguaggio musicale vada dal semplice al complesso. Alcuni teorici hanno visto, in questo, lo stesso movimento dato dagli armonici successivi di un suono. Vi sono certe coincidenze tra questa teoria e la storia. La quinta ③ [queste cifre rinviano al numero degli armonici: cfr. l'esempio a p. 852] è apparsa prima della terza ⑤; la terza prima della settima di dominante ⑦ e questa prima della nona maggiore ⑨. Ma bisogna anche notare delle cronologie di accordi che non sono spiegate dalla successione degli armonici. L'accordo perfetto minore (*6. 7. 9*) entra assai tardi in questa serie, mentre la storia della musica mostra ch'esso è pressappoco contemporaneo dell'accordo maggiore (*1. 3. 5*). Per quello di nona *minore* di dominante, bisogna attendere l'armonico ⑰ o almeno l'armonico ⑬ (del pari per quanto riguarda la settima diminuita, nona senza fondamentale). Ora, la settima diminuita e la nona minore precedettero la nona maggiore. Del resto *7* è piú antico di 7 su sensibile (del maggiore): e la serie degli armonici indicherebbe il contrario; *5* (arm. *5. 6. 7*) fu scritto correntemente prima di 7̸ (*4. 5. 6. 7*), il che non è suggerito da questa serie armonica; la quinta au-

mentata (*7. 9. 11*) compare, nei musicisti, prima della nona maggiore (*4. 5. 6. 7. 9*). E come trovare, con queste vibrazioni 1.2.3.4. ..., degli accordi di settima come *Re Fa La Do*? Se ne incontrano in Monteverdi, con non maggiore preparazione che per la settima di dominante... Insomma, esiste pure una qualche analogia, un certo parallelismo tra gli intervalli di serie degli armonici e quelli che gradualmente furono ammessi dall'orecchio come intervalli in grado di formare accordi; ma la concordanza ci sembra troppo incompleta perché ci si possa vedere una "legge esatta"» [II, p. 106].

In secondo luogo, il principio trascendente di Chailley si sostituisce allo studio filologico di tutti i fattori poietici che abbiamo enumerato. Ora, direttamente o indirettamente, sembra possibile ricostituire, almeno in via ipotetica, quali fossero le nozioni concettualizzate dai compositori. Nel caso di Rameau, citato da Chailley, ci si domanda come sia compatibile la sua teoria col capitolo XXX del libro III del *Traité* del 1722, *De l'accord de la neuvième*, in cui quest'accordo è descritto come un'entità armonica a tutti gli effetti! Quanto all'accordo di undicesima, relegato da Chailley al periodo Wagner-Debussy, esso è analizzato nel capitolo XXXI dello stesso libro, anche se Rameau lo considera «poco usato, perché è estremamente duro» [1722, p. 278]. Il problema è quindi definire che cosa s'intenda con accordo reale di nona o di undicesima.

Nella prefazione a *Harmony* di Schenker, Jonas ricorda la lettera di Carl Philipp Emanuel Bach a Kirnberger: «Potete annunziare pubblicamente che i principî di mio padre e i miei sono anti-Rameau» [Jonas 1973, p. XII]. Ciò significa che un'analisi di Bach, condotta secondo una teoria che si radica in Rameau, non può essere poieticamente pertinente per Bach. Tutta la prospettiva di Chailley, anche quando non sembra tener conto degli scritti di Rameau a proposito delle proprie opere, si fonda su una teoria della risonanza che, nella nostra tradizione, risale al 1722. È legittimo supporre che, anche se scritto dopo la morte di Bach, il *Saggio sulla vera arte di suonare il pianoforte* (*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1753-62) di C. Ph. E. Bach possa fornirci indicazioni sulle categorie musicali del padre. (Schenker si è basato molto su questo trattato del figlio di Bach per giustificare la propria teoria, ma se questa è pertinente per spiegare Bach da un punto di vista poietico, lo è forse anche per Mozart o Chopin, e magari per Debussy e i seriali, come hanno proposto alcuni dei suoi discepoli?)

Occorre quindi distinguere due fasi dell'analisi: il riconoscimento, in base a uno stock classificatorio dato, di configurazioni armoniche e della loro pertinenza poietica. Nel suo ultimo articolo sulla musica, Nicolas Ruwet propone di utilizzare i principî della grammatica generativa per lo studio dell'armonia in base alla considerazione che, per analizzare Rameau, non vi è ragione di non utilizzare le sue teorie, formalizzandole e aggiungendovi, per prove ed errori, regole che rendano conto della pratica effettiva di Rameau [1975, p. 24]. È chiaro che questo procedimento renderà evidente la differenza tra le strategie poietiche esplicite e le configurazioni stilistiche (di livello neutro) empiricamente osservabili. Proprio alla descrizione «neutra» o materiale di questi fatti si dedica Koechlin nella sezione storica del suo *Traité de l'harmonie*: «Non ci

attardiamo sulle "teorie", né a ricercare se esistano cause scientifiche della comparsa di un dato accordo prima di un altro. Tenendoci sempre nell'ambito musicale, ci sforzeremo di rendere vivo questo studio con numerosi esempi» [1928-30, II, p. 107]. Koechlin è particolarmente consapevole dell'importanza stilistica del legame tra l'accordo e il contesto circostante. «Non è l'accordo, e nemmeno è sempre il tipo di concatenazione dell'accordo con un altro che determinano il carattere di una musica: ma il modo in cui è realizzata tale concatenazione, il suo rapporto con la melodia e il ritmo» [*ibid.*, pp. 171-72]. E piú avanti: «Non attribuisco una grande importanza all'*accordo in sé*, poiché *tutto dipende da ciò che l'autore ne fa*. Il rapporto col contesto, con la *melodia* (che resta l'essenza di ogni musica), con l'armonia di un passaggio (tonale o atonale, non importa), è la cosa principale» [*ibid.*, p. 263]. Ciò significa che il riconoscimento di entità armoniche a partire dalla classificazione adottata dal musicologo ha senso solo se è integrato in una descrizione stilistica combinatoria di tutti i costituenti della sostanza musicale. La pertinenza poietica di questa descrizione materiale viene dopo o parallelamente: essa non presuppone gli stessi strumenti di decisione.

All'altro capo della catena della «comunicazione» musicale si situa il polo percettivo. *Harmony in Western Music* di Goldman [1965] sceglie deliberatamente il punto di vista *estesico*, in un contesto che ci sembra apportare un tono nuovo alla storia dei manuali d'armonia: «Allo studente d'oggi, con ogni probabilità, non si richiederà di comporre nello stile dei corali di Bach o in un qualsiasi linguaggio basato sugli usi convenzionali del XVIII e XIX secolo. In un certo modo, egli non ha piú bisogno di conoscere l'armonia tradizionale o classica come una *tecnica*. Ciò di cui ha bisogno è una comprensione dei principî armonici che sono alla base della sua eredità artistica» (pp. IX-X). Certamente, il terreno era già stato preparato da altri trattati americani, come quello di Piston (pubblicato nel 1941 e successivamente piú volte riedito) che è forse il piú utilizzato in America del Nord. Piston intende proporre delle regole sistematicamente dedotte dall'osservazione della pratica dei compositori nel XVIII e XIX secolo. Il punto di vista adottato non pretende o non tenta piú di ricostituire ciò che il compositore aveva in testa mentre scriveva, ma si situa deliberatamente *post festum*. «Il trattato d'armonia convenzionale, – dice ancora Richard Frank Goldman, – è rivolto nella direzione sbagliata; il suo scopo è troppo spesso l'esercizio fatto correttamente piuttosto che la comprensione dei principî» [*ibid.*, p. XI].

Il principio, lo si vedrà: il ciclo delle quinte. La pertinenza: l'estesica: «È ciò che udiamo che dà senso a una progressione armonica» [*ibid.*, p. XII]. Ma che cosa udiamo? Essenzialmente, degli schemi funzionali. Piston era stato assai chiaro in proposito: «La varietà d'accordi costruiti su queste fondamentali è d'importanza secondaria e nessun cambiamento nella costituzione degli accordi può salvare una progressione di fondamentali inadeguata» [1941, p. 17]. Nella scuola armonica americana, è la funzione che diviene la variabile piú determinante. Piston è stato senza dubbio uno dei primi a non cominciare il suo trattato con un'invocazione rituale agli armonici naturali. Nel suo libro,

non vi è alcun enunciato esplicito di un principio trascendente: egli osserva la «pratica comune» nel XVIII e XIX secolo e si basa sulle funzioni. Goldman è piú radicale: la serie degli armonici «lascia inspiegata la *selezione* operata in base ai dati aritmetici e acustici... Qualsiasi divisione aritmetica e proporzionale dell'ottava potrebbe servire da base alla creazione di una scala utilizzabile» [1965, p. 5]. La spiegazione funzionale trova esplicitamente in Goldman il proprio fondamento nel principio trascendente del *ciclo* delle quinte. Come dice egli stesso, non vi è alcuna fondamentale naturale: «La forza della dominante, ossia la sensazione ch'essa esiga una risoluzione o un movimento verso la tonica, è arbitraria. Non si fonda su alcuna legge acustica, è una significazione acquisita. È il solo fatto importante su cui si fonda la sintassi musicale... Altri periodi e altre culture hanno utilizzato altre formule» [*ibid.*, p. 30]. Forza arbitraria, ma capitale: nel suo libro, l'autore introduce la settima di dominante sin dal II capitolo e nel III capitolo insiste sul ruolo delle dominanti secondarie (V di V): qualsiasi grado della scala può essere preceduto dalla propria armonia dominante senza che la tonalità principale ne sia indebolita. E per tutto il resto dell'opera, la relazione di dominante svolge un ruolo chiave.

Se si confrontano i trattati della tradizione francese (Reber, Dubois, Koechlin), non si trova nulla del genere. Certo, vi si dice chiaramente che la progressione degli accordi dev'essere costruita in base alle fondamentali, ma questa progressione non è affatto fondata su una serie di formule, come negli americani (I-IV-VII-III-VI-II-V-I, I-V-I-V-VI-II-V-I, I-VI-V-IV-II-V-I, ecc.); si fonda invece su una serie di consigli pratici e poietici (del resto, conformemente alle tesi di Rameau, il cui pensiero non è funzionale ma intervallare): la lista degli intervalli eccellenti, tollerabili e cattivi tra due fondamentali [Reber 1842; Dubois 1891; Koechlin 1928-30]. In quest'ultimo, tuttavia, si esplicitano tutti gli accordi e i gradi che possono precedere V-I (ossia: IV^5, $^5_6$, $^6_3$, $_7$; II^5; II^7; accordi di sesta, $^6_5$, $^6_5$, $_7$ su IV grado alzato; accordi di sesta aumentata su VI grado abbassato, VI^5, VI^6 [Koechlin 1928-30, I, p. 108]); l'accento non è piú posto sull'intervallo e ci si avvicina alle funzioni. Gli esercizi scolastici fatti a partire da due trattati cosí diversi come il Dubois e il Piston sarebbero dunque a tal punto diversi? Nessuno s'è mai divertito ad analizzare e confrontare tra loro dei lavori di allievi. Si può pensare che gli esercizi «alla Dubois», nella misura in cui il suo libro non introduce differenziazioni diacroniche, generino sequenze di accordi vicine ai corali di Bach rivisti e corretti dall'accademismo *fin-de-siècle*, e che gli esercizi «alla Piston» siano piú vicini a *pastiches* corrispondenti ai diversi periodi della storia dell'armonia tonale.

Le differenze appaiono soprattutto quando si utilizzano i trattati come serbatoi di concetti analitici. Si cercano le dominanti secondarie nei trattati francesi? Secondo una tradizione che risale a Jelensperber, esse sono introdotte al solo fine di spiegare gli accordi di sesta aumentata, ottenuti per alterazione discendente della quinta. Goldman ne fa una *varietà* di V di V (in senso proprio, un accordo di sesta aumentata *non è* un accordo di settima, ma è acusticamente molto vicino alla settima diminuita, da cui l'assimilazione), o meglio un accordo senza fondamentale che precede il quinto grado [1965, p. 88]; Piston

(per le seste italiane e tedesche) preferisce invece parlare di quarto grado alzato [1941, p. 278], d'origine contrappuntistica, e di secondo grado per la sesta francese.

Quando a proposito di Goldman si parla di principio trascendente, non s'intende «metafisico». L'idea è che l'armonia tonale da Bach a Wagner può essere *spiegata* come la stratificazione sempre piú complessa delle formule di base, e che l'*orecchio* è soprattutto sensibile a queste formule. Ciò detto, si può discutere la tesi di Goldman a partire da tre osservazioni:

1) La spiegazione a posteriori tramite il ciclo delle quinte lascia irrisolto il problema di sapere se i compositori del periodo tonale si rendessero conto del fatto *a*) che la musica è retta da questo principio, *b*) che le opere si costruiscono a partire da formule di base. Se la cosa «ciclo delle quinte» esiste, l'apparizione del concetto è molto piú difficile da determinare.

Fétis non ne segnala la presenza in alcuno degli autori citati nel documentato capitolo sulla storia delle teorie armoniche: egli classifica le teorie a seconda ch'esse si vogliano fondate su considerazioni acustiche, su una scelta arbitraria d'accordi fondamentali, o su una divisione arbitraria del monocordo.

Il problema è ulteriormente complicato dal fatto che non c'è ragione per cui, a una data epoca, le strategie poietiche dei compositori siano identiche. In realtà, non vi è mai una teoria falsa: vi sono solo teorie situate a un grado d'astrazione dato e pertinenti rispetto a uno o piú aspetti privilegiati dei fenomeni. I musicologi, quando confrontano le loro teorie, parlano sempre della stessa cosa?

Il principio di Goldman, che è percettivo, vuole al tempo stesso ricoprire l'insieme del periodo tonale: Goldman cerca di ricostituire «la continuità logica dell'armonia tradizionale» [1965, p. 163]. Egli scrive ancora: «Lo stile di Bach differisce chiaramente da quello di Schubert o di Wagner, ma... i principî sintattici a partire dai quali lo stile si è evoluto restano fondamentalmente gli stessi in tutti i casi» [*ibid.*, pp. 3-4]. Vi è qui un certo hegelismo: se l'evoluzione dell'armonia è teleologicamente orientata, qual è la pertinenza uditiva di questi principî? La «comprensione uditiva» proposta da Goldman [*ibid.*, p. 100] è quella di un musicologo degli anni '60, che ascolta ogni opera del periodo tonale in funzione della propria conoscenza dell'*insieme* del periodo (la pertinenza dell'analisi di Goldman si situa al livello dello «stile tonale» [Nattiez 1975, p. 83]). Questa percezione è retrospettiva e non ci dice assolutamente nulla circa il modo in cui gli stili si sono andati costruendo lungo l'arco della storia del linguaggio tonale.

2) Occorre anzitutto ammettere che la percezione dell'ascoltatore o del musicologo degli anni '70 non è necessariamente la stessa di Beethoven. Koechlin, da questo punto di vista, è piuttosto prudente: «Oggi, che accettiamo tutte le settime o le none consecutive..., è difficile rendersi conto dello *stato dell'orecchio* attorno al 1830» [1928-30, II, p. 176]. Su quella che era la percezione delle opere classiche nella loro epoca, è possibile raccogliere solo testimonianze indirette. La sociologia musicale può essere di qualche aiuto, in questo caso, quando riferisce come son state accolte le opere all'epoca della loro creazione. Ci

fu un momento in cui, a Parigi, si parlò di ristampare le sinfonie di Beethoven correggendone gli «errori d'armonia»: sarebbe importante conoscere quali [*ibid.*].

Le aspre critiche che Fétis rivolge a certi passaggi della quinta sinfonia oggi fanno sorridere, ma costituiscono un documento importante. Olivier Alain dice che «tentare di comprendere la storia dell'armonia significa tentare di ritrovare le differenti tappe dell'ascolto in Occidente. Significa constatare la relatività del *linguaggio* sonoro, ma anche le possibilità indefinite di adattamento dell'orecchio» [1965, p. 6]. Tutta la difficoltà consiste nel ricostituire questa dialettica di abitudine e trasgressione: un dato stato del linguaggio armonico non corrisponde necessariamente alle percezioni musicali del tempo, e le teorie musicali, in particolare, sono spesso in ritardo rispetto alla pratica che è loro contemporanea.

Si può, invece, tentare di studiare sperimentalmente come siano percepite oggi le opere di Beethoven. Le analisi di Goldman vogliono essere uditive, ma è possibile considerarle solo come *ipotesi* circa il modo di percepire l'armonia tonale. Il nostro autore è del resto perfettamente consapevole del fatto che non tutti sentono una stessa opera nello stesso modo; egli è uno dei rari autori che tematizzano le ambiguità dell'analisi [1965, pp. 104-6] e ammettono la possibilità di analizzare in piú modi uno stesso passaggio [*ibid.*, p. 163].

Ora, la difficoltà della posizione estesica nel campo dell'analisi armonica è che le conoscenze o gli *a priori* teorici sono uno dei fattori della percezione. Si rischia di cadere in un circolo vizioso: se le progressioni armoniche sono spiegate in modo soddisfacente mediante le formule funzionali fondate sul ciclo delle quinte, non si udrà forse in funzione di quella teoria? Anche la teoria di Schenker vuol essere percettivamente pertinente, ma al tempo stesso afferma: Potete verificare che gli schemi proposti corrispondono alla vostra percezione. Necessariamente, la tematizzazione di un fenomeno orienta l'attenzione percettiva.

3) Goldman espunge quindi dall'analisi armonica i fenomeni che non possoso essere uditi [1965, p. 163]. La posizione è radicale, poiché l'osservazione dell'aspetto armonico può mettere in evidenza fatti che l'orecchio (ma l'orecchio di chi?) non capta, ma che sono pertinenti rispetto a un livello piú o meno astratto di descrizione stilistica, o a un fattore poietico: qui, del resto, i fenomeni «non-armonici» come gli spostamenti lineari e melodici possono essere del tutto determinanti. In realtà, Goldman elude la questione poietica, o piuttosto, l'assorbe in quella estesica: «È, in ogni caso, al piano armonico e al movimento delle opere musicali, particolarmente nel periodo classico, che deve rivolgersi, fino a un certo punto, l'attenzione dell'ascoltatore. Nella tradizione della musica occidentale, il compositore si aspetta questo dall'ascoltatore, poiché solo su questa base egli può applicare il proprio talento o genio alla grammatica fondamentale della comunicazione musicale» [1965, p. 130]. Il ragionamento si articola quindi come segue: l'analisi deve tradurre la comprensione uditiva; questa percezione deve soprattutto captare il piano armonico elaborato dal compositore, poiché il compositore l'ha costruito in funzione della percezione degli ascoltatori.

Ritroviamo qui uno dei miti piú tenaci, non solo della musicologia, ma anche della linguistica, sino a data recente, e delle scienze dell'uomo in generale: nello scambio umano (artistico, linguistico, sociale), le strategie di percezione corrisponderebbero alle strategie di produzione. Ci si può quindi domandare, a buon diritto, se, nel corso del periodo classico – relativamente breve, non si dimentichi –, l'equilibrio tra livello poietico e estesico sia stato veramente realizzato. Ammettere infatti una corrispondenza assoluta tra questi due poli significa precludersi la comprensione dell'*evoluzione* del linguaggio musicale, che è data dal superamento delle situazioni acquisite.

Non si vuole qui contestare il fatto che i compositori siano stati consapevoli dell'effetto prodotto dallo sviluppo del piano armonico; si tratta invece di sapere se sia questo il solo fattore fondamentale e della poietica e dell'estesica. Goldman, in realtà, è consapevole del problema, in quanto subito dopo ammette che il ritmo e la melodia svolgano un ruolo importante, ma che questi due parametri s'inseriscono in «un modo di pensare fondamentalmente armonico» [1965, p. 131]. L'autore parla qui del periodo che va dal barocco medio alla fine del XIX secolo, e segue in questo l'insegnamento corrente dei professori d'armonia per cui la melodia è un prodotto dell'armonia. Jean-Philippe Rameau l'aveva enunciato con fermezza: «D'ordinario, si divide la musica in armonia e melodia, benché quest'ultima non sia che una parte dell'altra, e basti quindi conoscere l'armonia per essere perfettamente edotto su tutte le proprietà della musica» [1722, p. 1].

Due secoli piú tardi, questo non è piú il parere di Vincent D'Indy: «L'armonia risulta dalla sovrapposizione di due o piú melodie diverse» [1903, p. 91]. «La preponderanza attribuita dagli armonisti alla nota grave... risale all'introduzione del *basso continuo*, uno dei principî del Rinascimento che ha maggiormente contribuito a falsare lo studio dell'armonia» [*ibid.*, p. 101]. Almeno per D'Indy, fedele in questo caso a una tradizione romantica di cui Wagner, nei suoi scritti, è un brillante esempio, la melodia ha la precedenza sull'armonia. Se, seguendo Rameau, si può immaginare che per tutto un periodo la melodia sia stata *concepita* armonicamente, quando si è invertito il rapporto tra queste due componenti? Con Beethoven? La lettura dei suoi taccuini [Mies 1924] potrebbe far pensare che i temi e i motivi sian stati a tutta prima concepiti melodicamente... E prima di Rameau? «Il contrappunto di Bach è armonico», afferma ancora Goldman [1965, p. 131]. Non tutti sono di questo parere, e Riemann, adottando un punto di vista esplicitamente poietico, si rifiutava di analizzare le fughe armonicamente. È normale cogliere oggi, col nostro distacco storico, una logica armonica nelle fughe; ma Goldman sembra dare per scontato – e con ciò non si vuole sminuire l'importanza e le qualità del suo libro – che il suo principio esplicativo corrisponda necessariamente alla nostra percezione, che tale percezione corrisponda a quella dei contemporanei delle opere del passato, e che i processi compositivi corrispondano a quest'ultima percezione.

A dire il vero, la musica è fatta di diversi parametri, quello armonico, melodico, ritmico, ecc., che, a seconda delle diverse epoche, assumono un peso diverso, e non è nemmeno certo che in una stessa epoca l'armonia abbia, dal pun-

to di vista poietico, lo stesso peso che ha dal punto di vista estesico. Altrimenti, come spiegare che, a partire da un certo momento, i compositori del XIX secolo abbiano consacrato la melodia regina della musica? Olivier Alain sostiene una posizione assai giusta quando ricorda che la musica tonale è il luogo di una tensione tra l'orizzontale e il verticale: il ritardo, fenomeno melodico, crea nuovi accordi dissonanti [1965, p. 31], «l'uso degli accordi senza fondamentale sviluppa, dapprima temporaneamente, poi in modo sempre piú prolungato, un'armonia senza base, il cui significato melodico multiplo (non armonico, in linea di principio) è nondimeno un significato» [*ibid.*, p. 124].

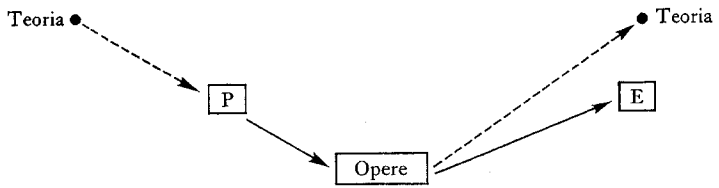
5. Non si contesta l'intelligenza di nessuna delle teorie armoniche esistenti: si cerca di mostrare che la costruzione di una teoria armonica risponde a un quinto principio che si enuncerà nel modo seguente: *La maggior parte delle teorie armoniche si fondano su un principio trascendente di cui si afferma la validità per tutto il periodo tonale, e la pertinenza delle analisi che si possono sviluppare nel quadro di queste teorie è in relazione con la poietica, con l'estesica, o presuppone che questi due punti di vista siano equivalenti.*

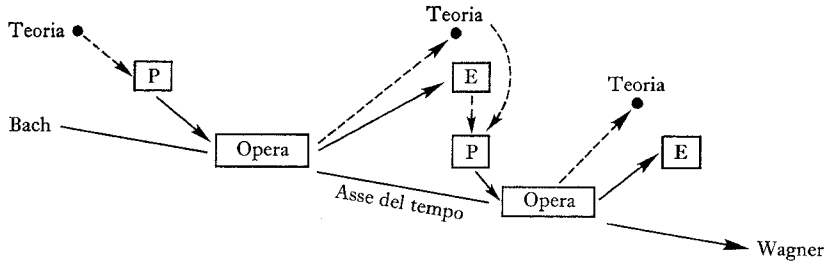
Non vi sono mai teorie integralmente false. Come dice André Regnier, «esse muoiono di ciò di cui non hanno parlato» [1974, p. 99]. Il difetto essenziale di quelle che qui c'interessano è forse quello di non aver mai tentato di prendere in considerazione *la complessità dei fenomeni simbolici* operanti nel fatto armonico. Questa complessità può essere articolata in tre momenti:

1) L'opera di un compositore, che può essere oggetto di un'analisi stilistica, combinatoria, «neutra» nel senso sopra definito, è il prodotto di un insieme di strategie poietiche in cui si combinano tutto il patrimonio d'esperienza musicale, teorica e pratica, del compositore e tutte le determinazioni socio-psicologiche che interferiscono con lui. Queste opere sono oggetto di percezioni diverse, da parte degli ascoltatori, degli altri compositori e dei teorici dell'epoca.

Le teorie armoniche, distinte dai *fatti* armonici presenti nelle opere, sono quindi al tempo stesso risultato e motore delle opere, in quanto codificano dati di fatto e orientano la creazione nelle direzioni definite da regole positive e negative. Un trattato d'armonia è, anch'esso, una costruzione simbolica che trova alimento in quel fatto simbolico che è la musica; e non è certo una novità dire che il rapporto tra teoria e pratica è dialettico.

Se quindi, tra i fenomeni poietici ed estesici, si privilegia l'aspetto «concettualizzazione teorica» si ottiene questo primo schema:



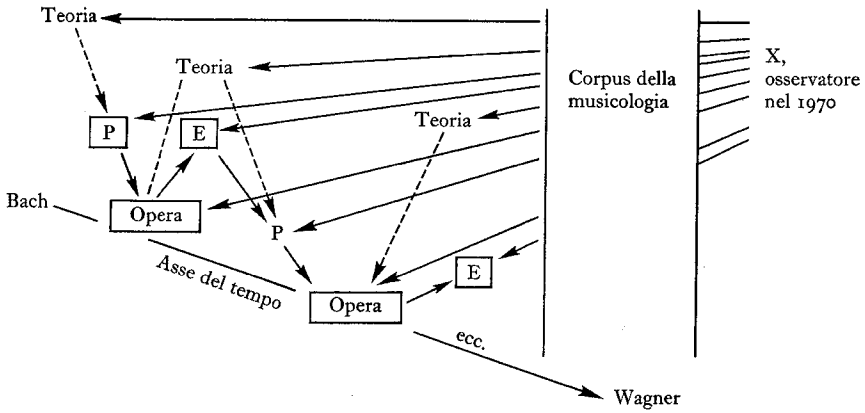


2) Ma la creazione musicale non è un fenomeno statico e da Bach a Wagner c'è una continuità. Bisogna quindi situare questo edificio tripartito sull'asse del tempo: la poietica di Beethoven si nutre dell'ascolto delle opere dei suoi predecessori.

3) Sinora si è parlato dei trattati che possono aver influenzato le opere studiate o esserne il riflesso immediato: ma l'insieme di questo fenomeno dinamico complesso è descritto dal punto di vista degli anni '70. Ora, le osservazioni su tutto ciò – si tratti delle opere o delle teorie ad esse legate – sono filtrate, per ogni musicologo, da un insieme di conoscenze musicali e di concetti teorici che sono il prodotto della sua formazione personale, la quale si fonda generalmente sul corpus della musicologia occidentale costituitasi, grosso modo, a partire dal 1850.

Tale corpus musicologico è anch'esso una costruzione simbolica, con la differenza, caratteristica del XIX secolo, ch'essa adotta un punto di vista storico comprensivo dell'insieme dei secoli passati. La situazione è particolarmente complessa, poiché se i trattati sono al tempo stesso produttori e prodotti dell'evoluzione armonica, essi divengono, nell'epoca della musicologia, una testimonianza sulla poietica del compositore-teorico, presentandosi nello stesso tempo come una teoria dell'insieme della musica tonale. Il capitolo sull'armonia del *Cours de composition* di D'Indy è rivelatore nel suo radicalismo: il rifiuto della classificazione degli accordi è un indizio della sua concezione poietica di fenomeni armonici ottenuti a partire dalla melodia, ma nulla impedisce che un'analisi neutra – ossia, una descrizione delle sovrapposizioni di note empiricamente utilizzate, a partire da uno stock tassonomico dato, e culturalmente stabilito – riconosca nella sua opera una determinata configurazione, come fa Koechlin citando un passaggio del *Feerval* [1928-30, II, p. 201]. D'altronde, non è possibile considerare alcuna analisi poietica come sufficiente alla conoscenza di uno stile musicale: altrimenti, bisognerebbe ammettere che le regole di un trattato scritto da un compositore-teorico come Rameau, una volta formalizzate, possano render conto, senza residui, dei fatti osservabili nella sua opera, il che non avviene mai.

S'impone quindi un livello descrittivo e stilistico «neutro». Non solo perché la musica è essenzialmente movimento nel tempo: è compito dell'estesica cogliere questo movimento, ed essa può essere esplicita solo se è possibile descrivere le configurazioni e le entità che lo costruiscono.



Come si è detto altrove, i filtri teorici non sono maschere, tutt'al piú vetri opachi. Perciò, una volta ammessa la realtà dinamica del carattere simbolico dell'opera musicale, e il suo inserimento sull'asse del tempo, diviene difficile concepire la teoria armonica elaborata oggi come un'attività unidimensionale che si fonderebbe su un principio unico e sufficiente e privilegerebbe un solo tipo di pertinenza. Da questo punto di vista, si sta forse entrando in un periodo privilegiato. I trattati del passato, ad eccezione di quelli di Piston e di Goldman, hanno infatti risentito della necessità di giocare un doppio gioco: dovevano render conto di una pratica stabilita, e formulavano quindi regole *descrittive*: ma al tempo stesso, non essendo il sistema tonale giunto al termine della sua corsa (il che è ancora vero per Koechlin, anche se bisogna parlare di modalità oltre che di tonalità), dovevano svolgere una funzione pedagogica e normativa, e imporre regole *prescrittive* (su questi due tipi di leggi, cfr. Molino 1975, p. 49. L'autore insiste sulla «discrepanza tra la regolarità della norma e la regolarità delle pratiche». La posizione di Koechlin è rivelatrice dell'ambiguità delle leggi armoniche. In fondo egli dice all'allievo: segui questi principî per superare gli esami, ma l'armonia tonale non funziona affatto cosí!)

La musicologia era a un tempo giudice e parte in causa. Si trovava un po' nella situazione dell'economia politica, che agisce sulle cose che descrive descrivendole (basta *parlare* di inflazione per crearla). Al contrario, le equazioni dell'astronomia non modificano la traiettoria dei corpi celesti. Oggi che i teorici dell'armonia non sono piú implicati di persona nella sua evoluzione, perché quest'evoluzione è giunta al termine, non si tratta piú di imparare a scrivere secondo una norma piú o meno accademica, ma di capire essendo in grado di produrre dei *pastiches*. Goldman è eloquente in proposito: «Non vi sono regole [prescrittive] ma soltanto degli stili» [1965, p. 127]. Si tratta invece di sapere – e lo si è detto piú sopra – come, nei vari momenti della storia dell'armonia, si sia costituito il linguaggio di ogni compositore, come sia stata vissuta la tonalità all'epoca di Mozart, come egli l'abbia compresa per scrivere ciò che ha scritto,

e come, a sua volta, l'opera di Mozart abbia cambiato l'*immagine* della tonalità per i compositori e i teorici che sono venuti dopo di lui.

Si penserà forse che tutto ciò esista, che la «storia della lingua musicale» sia oggi nota. Certo. Ma se si ammette che la creazione è parzialmente il risultato di una concettualizzazione e che, in questa concettualizzazione, la teoria ha una parte piú o meno grande a seconda degli individui, bisogna studiare sistematicamente la storia dell'*interazione* tra teoria e creazione; e questa manca. Fétis è certamente uno dei primi musicologi ad aver contestualizzato la propria teoria, mediante uno studio storico e classificatorio delle teorie anteriori. Koechlin offre un bel capitolo sull'evoluzione del fenomeno armonico musicale, indipendentemente da ogni teoria o tentativo di spiegazione scientifica. Occorre oggi riunire queste due storie, quella del materiale musicale e quella del discorso sulla musica, risituare la concettualizzazione che ne propone la musicologia moderna nel contesto intellettuale che l'ha originata, e identificare in seguito, al di là dei principî generali che la reggono, il livello poietico, materiale o estesico, degli aspetti simbolici ch'essa privilegia nel dato musicale studiato.

I concetti dell'armonia tonale sono concetti culturali. La storia delle teorie armoniche descrive successioni di paradigmi esplicativi che, per trascendentalismo, normativismo o riduzionismo, non hanno colto la complessità del fatto armonico nella sua triplice dimensione simbolica. Il meno che si possa fare è restituire all'armonia la sua dimensione semiologica, il che permetterà forse di spiegare a un tempo le insufficienze delle teorie, le contraddizioni tra le teorie, e le circostanze vissute dell'evoluzione e della costruzione dell'armonia tonale nonché della sua teoria. [J.-J. N.].

Alain, O.
1965 *L'harmonie*, Presses Universitaires de France, Paris.

Arend, M.
1901 *Harmonische Analyse des Tristans-Vorspiels*, in «Bayreuther Blätter», n. 24, pp. 160-69.

Capellen, G.
1902 *Harmonik und Melodik bei R. Wagner*, in «Bayreuther Blätter», n. 25, pp. 3-23.

Chailley, J.
1951 *Traité historique d'analyse musicale*, Leduc, Paris.
1962 *Notes sur Tristan et Isolde (II Etude harmonique)*, in «L'éducation musicale», n. 88, pp. 8-9.

Cone, E. T.
1960 *Analysis Today*, in *Problems of Modern Music*, Norton, New York, pp. 34-50.

D'Indy, V.
1903 *Cours de composition musicale*, vol. I, Durand, Paris.

Distler, H.
1940 *Funktionelle Harmonielehre*, Kassel und Basel.

Dubois, T.
1891 *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Heugel, Paris.

Duhem, P.
1906 *La théorie physique*, Rivière, Paris.

Ergo, E.
1912 *Über Wagner's Harmonik und Melodik*, in «Bayreuther Blätter», n. 35, pp. 34-41.

Fétis, F. J.
1844 *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, Bruxelles.

Goldman, R. F.
1965 *Harmony in Western Music*, Norton, New York.

Hindemith, P.
1937 *Unterweisung in Tonsatz*, Schott, Mainz.

Jadassohn, S.
1899 *Melodik und Harmonik bei R. Wagner*, Berlin.

Jonas, O.
1973 Prefazione a H. Schenker, *Harmony*, Mit Press, Cambridge Mass.

Karg-Elert, S.
1931 *Polaristische Klang-und Tonalitätslehre*, Leipzig.

Kistler, C.
1879 *Harmonielehre für Lehrer und Lernende*, München.

Knorr, I.
1915 *Stellvertretende Akkorde*, in *Jahresbericht des Hochschen Konservatoriums*, Frankfurt am Main.

Koechlin, C.
1928-30 *Traité de l'harmonie*, Eschig, Paris.

Kurth, E.
1920 *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Bern und Leipzig.

Lorenz, A.
1926 *Der musikalische Aufbau von R. Wagners »Tristan und Isolde«*, Schneider, Tutzing.

Louis, R., e Thuille, L.
1907 *Harmonielehre*, Stuttgart.

Mayrberger, C.
1881 *Die Harmonik R. Wagner's an den Leitmotiven des Vorspiels zu »Tristan und Isolde« erläutert*, in «Bayreuther Blätter», n. 4, pp. 169-80.

Mies, P.
1924 *Zwei Skizzenbücher von Beethoven*, Leipzig.

Mitchell, W. J.
1967 *The Tristan Prelude, Techniques and Structure*, in «The Music Forum», Columbia University Press, New York.

Molino, J.
1975 *Fait musical et sémiologie de la musique*, in «Musique en jeu», n. 17, pp. 37-62.

Nattiez, J.-J.
1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, Paris.

Piston, W.
1941 *Harmony*, Norton, New York.

Rameau, J.-Ph.
1722 *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Ballard, Paris.

Reber, N. H.
1842 *Traité d'harmonie*, Colombier, Paris.

Regnier, A.
1974 *La crise du langage scientifique*, Anthropos, Paris.

Riemann, H.
1887 *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig (trad. it. Leipzig 1906).
1909 «Klangsschlüssel», in *Musiklexikon*, Leipzig 1909[7].

Ruwet, N.
1975 *Théorie et méthodes dans les études musicales*, in «Musique en jeu», n. 17, pp. 11-36.

Salzer, F.
1952 *Structural Hearing*, Dover, New York.

Schoenberg, A.
1911 *Harmonielehre*, Universal-Edition, Leipzig-Wien (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1963).
1948 *Structural Functions of Harmony*, Norton, New York (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1967).

Schreyer, J.
1905 *Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition*, Dresden.

Searle, H.
1966 *The Music of Liszt*, Dover, New York.

Tiessen, H.
1948 *Zwei Streitfragen der Musiktheorie*, in «Stimmen», n. 1, pp. 307-20.

Vogel, M.
1962 *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonie-Lehre*, Gesellschaft zur Forderung der systematischen Musikwissenschaft, Düsseldorf.

Ward, W. R.
1970 *Examples for the Study of Musical Style*, Brown, Dubuque Ia.

Concetto legato a un determinato periodo della storia della musica, l'armonia è comprensibile solo all'interno di un processo di simbolizzazione che l'organizzi (cfr. **simbolo**) e consenta una classificazione degli accordi. Si esclude cosí l'esistenza di fenomeni armonici in sé, come del resto di fenomeni «musicali» in genere (cfr. **suono/rumore**). Storicamente importanti sono tuttavia la teoria dell'«armonia naturale» (per i suoi fondamenti fisici cfr. **differenziale**) e l'atonalismo (cfr. **tonale/atonale**). La possibilità di risolvere l'armonia nella sovrapposizione di melodie e in qualche modo reciprocamente di «generare» la **melodia** dall'armonia costituisce una grande acquisizione teorica e pone un dualismo che pare tuttavia risolversi in una piú ampia concezione semiologica della musica (cfr. **segno, significato**). Piú semplice appare il riconoscimento del legame dei fenomeni armonici con la durata temporale nella quale si svolgono (cfr. **ritmo, ritmica/metrica**).

Melodia

1. *Il paradosso delle teorie della melodia.*

Non esistono, per quanto è noto, conservatori o scuole di musica che offrano, accanto ai corsi d'armonia e di contrappunto, «corsi di melodia». Ciò significa che la scrittura e l'analisi di una melodia non esigono nessun apprendistato tecnico? O forse la melodia non costituisce di per sé un oggetto abbastanza autonomo da fornire materia a un insegnamento particolare?

Di primo acchito la situazione non è piú brillante nel settore delle teorie della melodia, e la maggior parte dei lavori inerenti comincia con un pianto rituale sulla mancanza di studi sistematici nel campo. Sono quasi due secoli che gli specialisti concordano almeno su due aspetti del problema: da un lato, la teoria melodica è rimasta molto indietro rispetto alla teoria armonica; dall'altro ognuno ritiene che prima di lui quasi nulla sia stato fatto. («Da parecchi secoli, si è pubblicato una quantità di trattati sull'armonia e non uno solo sulla melodia» [Reicha 1814, ed. 1832 p. 1]; «L'insegnamento della melodia fa difetto ovunque» [Marx 1839, ed. 1841 p. 16]; «È sorprendente che l'insegnamento della composizione non abbia mai sviluppato una teoria della melodia... Perché mai non si dovrebbe essere capaci di analizzare una melodia, mentre è possibile ridurre i fenomeni armonici, incomparabilmente piú numerosi e piú ambigui, a un insieme di regole relativamente inferiore?» [Hindemith 1945, I, pp. 175-76]; «Il numero dei libri dedicati alla melodia si può contare sulla punta delle dita» [Smits van Waesberghe 1951, trad. ingl. p. 7]; «Nella maggior parte dei casi, i teorici insistono a limitarsi, nella musica, agli elementi contrappuntistici, armonici, e, in minore grado, ritmici; lo sviluppo dell'armonia è, all'occasione, solamente menzionato come un elemento secondario e incidentale» [Edwards 1956, p. v]; «I compositori hanno scritto sorprendentemente poco sulla melodia. Sarebbe un grave errore credere che la melodia non comporti degli aspetti tecnici» [Siegmeister 1965, p. 92]; «Attualmente non esiste di fatto un quadro concettuale funzionale per la critica analitica della melodia... Disponiamo di una teoria dell'armonia discretamente buona appunto perché non ci siamo domandati "che cos'è l'armonia?", ma perché abbiamo costruito una teoria della pratica armonica» [Meyer 1973, p. 109]).

Certamente, le ricerche sulla melodia non sono state cosí numerose da creare una tradizione nello stesso tempo pedagogica, teorica e analitica. Donde l'aspetto non-cumulativo della teoria melodica nel suo insieme. Tuttavia, pur senza raggiungere la profusione dei trattati d'armonia, teorie della melodia si presentano con una certa frequenza. Per limitarsi al periodo che va da Rameau ai giorni nostri, è possibile (se si mettono da parte le considerazioni spesso puramente teoriche, ma importanti, di Rousseau) che il *Traité de mélodie* di Reicha sia il primo, nel genere, in lingua francese, anche se certamente non in Europa.

Nancy Baker ha recentemente dimostrato [1976, p. 38] che le idee di Reicha non erano lontane da quelle di Koch il cui *Saggio di introduzione alla composizione* (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782-93) è senza dubbio la prima importante teoria melodica del XVIII secolo, dopo *Il perfetto maestro di cappella* (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) di Mattheson, che è soprattutto un insieme di prescrizioni estetiche, i *Principî di composizione musicale* (*Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, 1752-62) di Riepel e *L'arte della perfetta composizione musicale* (*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1771-79) di Kirnberger. A giudicare da questa serie di autori tedeschi, ai quali bisogna ancora aggiungere Weber e il suo *Saggio di teoria regolata della composizione musicale* (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsentzkunst*, 1817-21), l'affermazione di Marx citata qui sopra pare eccessiva, ed è lo stesso retrospettivamente, un secolo e mezzo piú tardi, con l'ultimo punto di vista, in ordine cronologico, quello di Meyer.

Ma non è in causa solamente l'egotismo dei teorici. Si deve anche parlare della sordità reciproca delle civiltà musicologiche: il *Trattato di melodia* (*Melodielehre*, 1972) di Abraham e Dahlhaus contiene, su diciassette riferimenti bibliografici, un solo titolo francese e un titolo inglese. C'è di peggio: la sordità musicale; poiché tanto questo libro quanto la voce del dizionario di Dahlhaus [1961], che porta lo stesso titolo e, con loro, la maggior parte dei lavori dedicati alla melodia non fanno alcun riferimento alle teorie e ai modelli che si sono sviluppati in etnomusicologia per la descrizione e l'analisi delle monodie a tradizione orale. Il campo delle teorie della melodia s'ingrandisce all'improvviso quando, rompendo con il nostro etnocentrismo, ci si apre a tutte le musiche del mondo per allargare il mondo delle musiche. Anche se Meyer sembra pensare che la teoria della melodia si sia sviluppata meno dell'armonia, perché ci si sarebbe interessati piú alla sua essenza che alla sua tecnica, non pare inutile indugiare un momento sulle definizioni della melodia. Quando infatti una disciplina fa fatica a costituirsi, bisogna prima esaminare se essa ha saputo darsi un oggetto proprio.

2. *La melodia tra l'autonomia e l'amalgama.*

Per tentare di portare un po' di chiarezza semantica, si partirà dai seguenti enunciati:

1) La melodia che si riesce a fischiettare è molto piacevole.
2) Nella *Tetralogia* le melodie sono difficili da ricordare.
2') Panzera ha registrato le melodie di Duparc.
3) In Debussy la melodia è importante almeno quanto l'armonia.
4) Nel *Sacre du Printemps* il ritmo prevale sulla melodia.

Gli enunciati 1) e 2) sono molto vicini uno all'altro: in essi 'melodia' è sinonimo di 'motivo', 'tema'. La lingua inglese, in questo caso, utilizzerebbe la parola *tune*. Tuttavia, se si propongono due contesti, dunque due differenti sensi, è perché si ritiene legittimo distinguere le melodie in cui l'autonomia è *data* – si tratta delle monodie (fischio, canto senza accompagnamento, pezzo per strumento so-

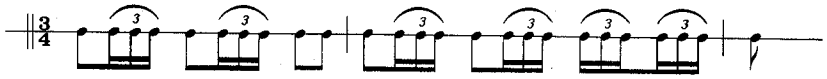
lo) – da quelle in cui l'autonomia è costruita, vale a dire ottenuta dall'estrazione di una linea melodica a partire da un insieme caratterizzato dalla dimensione polifonica (o multisonante, per seguire la proposta terminologica di Kolinski [1973] che evita improprie connotazioni storiche). «Le melodie (*tunes*) non sono soltanto chiaramente definite, omogenee e facili da ricordare: esse sono anche autosufficienti e possono suonare in modo completamente soddisfacente quando le si separa dal loro contesto... Per i componenti di un auditorio, il grande vantaggio di un motivo è che possa essere fischiato in privato. Molti ascoltatori osservano che un motivo è ciò che rimane quando una esecuzione è terminata» [Holst 1962, pp. 11-12]. In tal caso si nota la presenza di un punto di vista estetico e normativo: la melodia è ciò che è cantabile, la buona melodia è quella che si può facilmente memorizzare. Scrive Schubert che «se si può ancora trovare una melodia pura, dopo aver spogliato un'opera delle sue elaborazioni, allora il compositore ha superato la prova e gli si deve render omaggio» [citato *ibid.*, p. 12]. Michel Butor affermò una volta [1960] che si era sorpreso a fischiare Stockhausen. Se l'aneddoto è vero, proverebbe che, nel materiale di qualsiasi tipo di musica, è possibile effettuare delle operazioni di astrazione tali da far divenire la melodia un oggetto autonomo.

L'enunciato 2') è in qualche modo il corollario del precedente: la melodia, in certi generi polifonici, assume tale importanza da dare loro, *pars pro toto*, il suo nome. La necessità di distinguere fra il significato dei due primi enunciati e questo appare chiaramente in una frase come: «La melodia dei *Lieder* di Schumann è tipicamente tedesca».

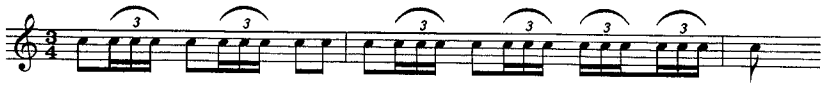
Se è possibile isolare una melodia da un insieme polifonico, è perché una delle dimensioni essenziali della melodia è la linearità: Guy Ferchault sostiene che «una melodia è un insieme di suoni successivi di altezza variabile, aventi fra loro rapporti tali che la loro percezione globale sia suscettibile di soddisfare contemporaneamente l'intelligenza e la sensibilità» [1957-58, II, p. 35]. Analogo rilievo in André Souris: «È una nozione molto generale che copre tutte le relazioni possibili nell'ordine della successione» [1961, p. 178]. E ancora Ferchault: «Questo aspetto lineare, orizzontale, della musica, si oppone all'aspetto verticale degli insiemi di suoni individuali simultanei, o *accordi*, la cui formazione e concatenazione costituiscono l'armonia» [1957-58, II, p. 35]. Ma non è certo che l'opposizione armonia/melodia si possa porre unicamente sulla base dell'opposizione verticale/orizzontale. Cosí facendo, infatti, non ci si allontana dall'enunciato 2) nel quale una sostanza lineare è separata dalla sostanza multisonante anche nella melodia orizzontale, vi è dell'armonico per opposizione a del melodico, ossia delle note che, verticalmente, hanno una funzione che definisce l'armonia implicita o presente che la sottende, e delle note che, orizzontalmente, hanno ugualmente una funzione armonica, nel senso che creano, al livello della progressione lineare, un gioco di tensioni e di allentamenti che conducono piú o meno rapidamente verso un punto di pausa. Le prime rientrano chiaramente nel campo della teoria armonica, pur essendo una componente della melodia; forse sarebbe il caso, per eliminare confusioni terminologiche, di denominare le seconde «tonali» al fine di evitare le connotazioni verticali della parola 'armonico'.

Si noterà che nel ragionamento che qui si viene facendo si è prodotto un fatto nuovo: non si parla piú della melodia opposta all'armonia, ma del melodico e dell'armonico. Col passare dal sostantivo all'aggettivo, o piú esattamente all'aggettivo sostantivato, ci si è elevati di un grado nell'astrazione: non si ha quindi a che fare con un materiale fisico delimitato e autonomo, ma si parla piuttosto delle proprietà di tale sostanza. Se si vogliono evitare tutte le aporie a cui conduce la ricerca di una teoria omogenea della melodia va operata questa distinzione: la presenza dell'armonico nella melodia non impedisce all'armonico di essere una delle proprietà del melodico.

Cos'è dunque questo melodico lineare? Non si tratterà che delle *altezze in ordine successivo*? «Il principio costante di ogni melodia risiede nel cambiamento d'intonazione dei suoni successivi ascendenti o discendenti» [Riemann 1931, p. 829]. In effetti, non si può parlare di melodia che quando si possono reperire delle altezze *distinte*. Questo ben noto frammento ritmico:



non è una melodia. Nello stesso modo sarebbe inaccettabile parlare di melodia nel seguente caso:

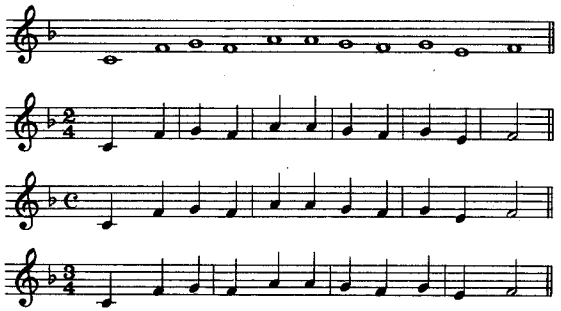


a tal punto che certe legislazioni sul diritto d'autore definiscono il pezzo di musica come un seguito di altezze melodiche e armoniche *distinte*.

Quando, a proposito di una musica a tradizione orale su una o due note, si dice «Non è melodico», l'aspetto estetico e normativo segnalato a proposito degli enunciati 1) e 2) riprende il sopravvento. In questa occasione si nota che le parole 'melodia' o 'melodico' hanno raramente uno solo dei significati distinti piú sopra; da ciò deriva l'ambiguità del termine. Si può immaginare, nella musica occidentale, un'opera monotonica? Se, con Webern, si è potuto parlare di *Klangfarbenmelodie*, ciò è avvenuto perché i differenti colori dati a una stessa nota dal timbro introducono l'elemento di varietà necessario alla melodia.

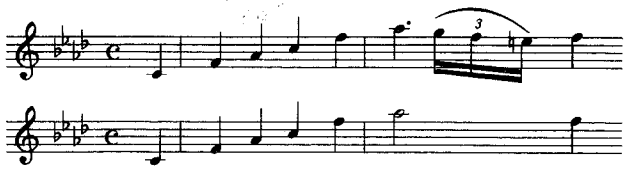
Si è parlato finora di altezze. Occorre però precisare: le rispettive altezze di ogni nota sono definite dalla distanza di intervallo che le separa, poiché la configurazione di un motivo nella musica tonale resta lo stesso anche se trasportato di tonalità. Ma, con questa precisazione, la successione di altezze costituisce proprio il nucleo duro, irriducibile, della melodia, senza il quale, per l'appunto, non si può parlare di melodia. Il punto piú importante è che bisogna distinguere l'altezza come realtà fisica – che permette di continuare a parlare di melodico autonomo nel senso dell'enunciato 2) – dalle proprietà o *funzioni* che la nota assume a seconda del suo contesto. Un'altezza, infatti, non si presenta mai sola. La successione delle altezze è sempre organizzata nel tempo e anche nel caso di durate perfettamente regolari, almeno nella musica occidentale, certi modelli in-

tervallari, tenendo conto delle loro funzioni tonali, suggeriscono almeno un'organizzazione metrica:



Il silenzio di Riemann a proposito del ritmo, nella sua definizione della melodia data qui sopra, si spiega con la possibilità di isolare, in un motivo, l'aspetto melodico, compreso questa volta nel senso dell'enunciato 4), cioè in opposizione al ritmico. Ma poiché la melodia si sviluppa nel tempo, anche questa dimensione può ben essere inclusa nella definizione, come fa ad esempio Costère: «Una linea di suoni successivi ordinati in altezza e in durata» [1961, p. 178]. Alle altezze e alle durate, D'Indy aggiunge l'intensità e l'acutezza delle note [1903, ed. 1912 p. 29]. In realtà, e Souris aveva ragione d'insistere su questo aspetto, la melodia mette in gioco «tutte le componenti delle relazioni musicali, scale, ambito, durate, timbri, intensità, articolazioni» [1961, p. 178]. Senza dubbio è possibile allungare la lista indefinitamente. Per riassumere, i due primi enunciati dimostrano che la melodia è un *fatto materiale relativamente autonomo*, isolato, o isolabile, da un insieme piú complesso. Ma gli enunciati 3) e 4) ci fanno comprendere che la melodia autonoma è un *amalgama di costituenti relativamente eterogenei.*

Il melodico è ciò che si riferisce a una melodia. Apel ha dimostrato ciò che vi era di assurdo ad analizzare il tema della prima sonata di Beethoven solo dal punto di vista delle note armoniche:



Privata delle note di passaggio (non-armoniche), o melodiche (come si dice in certi trattati), la melodia perde tutto il suo carattere. E nessuno ha mai pensato di esaminare una melodia solamente sotto l'aspetto delle sue note «puramente melodiche» (non-armoniche). L'ambiguità congenita dell'aggettivo 'melodico' dipende da questo: la parola assume un senso tanto piú ristretto quanto piú la si utilizza in un contesto che ne precisa il senso (melodico vs armonico, melodico vs ritmico, melodico vs metrico, ecc.), ma, allo stesso tempo, è melodica

ogni teoria che si riferisca ad una almeno delle variabili che è possibile mettere in luce nella melodia, per quanto essa sia in relazione con delle altezze successive.

La pratica pedagogica ci dà l'illusione che possa esistere dell'armonico allo stato puro; si usa a ragione il termine 'illusione', poiché ogni catena di accordi fa apparire una melodia almeno nella parte di soprano. Forse si può ammettere piú facilmente l'esistenza del «ritmico puro»; per far questo occorre però che la successione di durate non faccia apparire *ipso facto* un valore metrico. Ma un tratto melodico è sempre, contemporaneamente, un'altra cosa, anzi non si può definire che in relazione a questa altra cosa. Non vi è mai del melodico puro. È per questo motivo che fanno tanta fatica a costituirsi delle teorie autonome della melodia. Tutte le variabili della musica si sono date appuntamento nella melodia per darle corpo. Se vi sono poche teorie della melodia, è forse perché i musicologi sono stati colti da vertigine di fronte al fatto che la teoria melodica sembra dissolversi in una teoria di tutta la musica.

3. *La disputa del melodico e dell'armonico.*

Si sarebbe quasi tentati di scrivere che la melodia è la musica stessa, se la supremazia dell'armonia nell'insegnamento e nelle teorie musicali non facesse riflettere.

Nell'articolo «Armonia» di questa stessa *Enciclopedia* si è fatto rapidamente allusione alla questione della preminenza dell'armonia sulla melodia, presentando in particolare, a due secoli di distanza, le opposte posizioni di Rameau e di D'Indy [Nattiez 1977, p. 861]. Trattando della melodia, un eminente musicologo come Apel si lamenta di questa supremazia: dal 1750 fino ad oggi, «si è avuta una tendenza crescente a sottomettere la melodia all'armonia o, almeno, a considerarla come il solo risultato delle progressioni armoniche. La spiegazione corrente della melodia come "superficie dell'armonia" illustra chiaramente questo punto di vista. Alcuni autori sono giunti perfino a sostenere che una melodia che non possa essere interpretata armonicamente è del tutto incomprensibile. Sarebbe sufficiente considerare quel grande tesoro di musica esclusivamente melodica che è il canto gregoriano per rifiutare una concezione cosí totalmente errata» [1944, p. 436]. Apel avrebbe potuto citare, sulla stessa linea, quelle aberrazioni musicologiche ed etnocentriche che sono le armonizzazioni di monodie medievali, proprie della scuola di Niedermeyer, e quelle di canti indiani, proprie dell'opera dell'etnomusicologa americana Alice Fletcher. Tuttavia, non è certo che Apel abbia interamente ragione quando parla di una tendenza crescente a vedere la melodia come il succubo ausiliare dell'armonia. Nella pedagogia può accadere, ma nelle teorie, al contrario, piú l'evoluzione della musica rimette in questione l'equilibrio del periodare classico, piú la melodia è oggetto di una considerazione tutta particolare.

Ritorniamo a Rameau. Leggendo il *Traité de l'harmonie* del 1722, la *Génération harmonique* del 1737 e la *Démonstration du principe de l'harmonie* del 1750,

si possono notare due tipi di argomenti sui quali l'autore si basa per giustificare che la melodia emana dell'armonia:

a) Anzitutto, un principio che si può definire trascendentale perché, quantunque fondato sull'acustica, ha una portata universale: deve spiegare tutta la musica. «La prima divisione della corda ci offre anzitutto due suoni, da cui sia possibile formare la melodia? No, senza dubbio, poiché un uomo che cantasse d'ottava in ottava non formerebbe un gran bel canto. La seconda e la terza divisione di questa corda, da dove proviene tutta l'armonia, non ci forniscono dei suoni piú convenienti alla melodia, poiché un canto composto solo di terze, di quarte, di quinte, di seste e di ottave, non sarà affatto ancora perfetto: l'armonia è dunque generata per prima: cosí è da essa che bisogna assolutamente trarre le regole della melodia, come facciamo anche noi, prendendo da parte quegli intervalli armonici di cui abbiamo appena parlato, per formarne una progressione fondamentale che non è affatto ancora melodia: ma [una volta che] questi intervalli siano messi insieme al di sopra di uno dei suoni che li compongono, seguendo un naturale percorso diatonico che è loro imposto dalla progressione stessa quando si servano scambievolmente dei suoni fondamentali, allora possiamo trarre da queste progressioni consonanti e diatoniche tutta la melodia necessaria; cosí che è necessario conoscere gli intervalli armonici prima di quelli melodici» [Rameau 1722, p. 139]. Il principio di Rameau è cosí universale che spiega anche le musiche prive di armonia, come quelle degli antichi: «Se hanno fatto dei progressi sbalorditivi a proposito della melodia, se sono progrediti con qualche certezza nelle sue vie, è perché erano segretamente guidati dalla natura» [1750, p. 3]. Evidentemente, questo primo argomento è quello che oggi si può rimettere piú facilmente in discussione, poiché questo supposto fondamento naturale dell'armonia è strettamente dipendente dalle concezioni acustiche del tempo. Come ha scritto acutamente Boulez, «si potrebbe scrivere una storia della musica partendo dalle correzioni apportate alle osservazioni fisico-acustiche... Né l'accordo perfetto minore, né il temperamento uguale sono naturali: essi, tutt'al piú, ci sono divenuti familiari... La teoria della tonalità è tanto naturale quanto artificiale: essa rivela lo stato dell'*immaginazione* scientifica nel XVIII secolo» [1962, pp. 413-14].

b) Il secondo argomento è d'ordine *composizionale*: «Qualsiasi ordine di melodia si osservi in ciascuna parte in particolare, esse, insieme, formeranno difficilmente una buona armonia; si vorrebbe perfino dire che ciò è impossibile, se quest'ordine non è loro dettato dalle regole dell'armonia» [Rameau 1722, p. 138]. Se si comincia con lo scrivere il canto, presto non se ne è piú padroni; «mentre ci si esercita a cercare la strada che deve seguire una parte in rapporto all'altra, si perde spesso di vista ciò che ci si era proposto, o, almeno, si è obbligati a cambiarla; altrimenti l'obbligo che ci impone questa prima parte non ci permette sempre di dare alle altre un canto cosí perfetto come si potrebbe sperare. È dunque l'armonia che ci guida e non la melodia» [*ibid.*, p. 139]. Certo, Rameau ammette «che un musicista sapiente può proporsi un bel canto adatto all'armonia» [*ibid.*], ma, per l'appunto, conoscendo le leggi armoniche (risonanza naturale e progressione degli accordi) che sottendono, secondo lui, la successione melodica: «Trovare la base fondamentale di un dato canto vuol dire non solo trovare tutta l'armonia di cui questo canto è suscettibile, ma anche il principio che lo ha suggerito» [1737, p. 192]. Questo principio è, evidentemente, l'aspetto trascendentale di cui si è parlato. Rameau propone la seguente spiegazione: «Se si domandasse a un musicista: perché, quando vuole procedere diatonicamente dopo un primo suono, sul cui campo ha intenzione di ritornare, intona il tono sopra, e il mezzo tono sotto? Forse sarebbe molto imbarazzato, mentre, tuttavia, niente è piú naturale. Colpita dall'armonia di un primo suono, la sua quinta ci preoccupa come la piú perfetta consonanza, a tal punto che in sua mancanza intoniamo allora uno dei suoi suoni armonici, che, come si deve sapere ora, rappresentano sempre il loro suono fondamentale; in una parola, non fanno che un solo suono con lui. Per esempio, poniamo che *do* sia questo primo suono; la sua quinta sarà *sol*, in cui *re* e *si* sono i suoni armonici; ora, è proprio questo *re* che fa il tono sopra *do*, ed è questo *si* che ne fa il mezzo tono sotto: da ciò è evidente che il principio di questa successione è nel suono fondamentale *sol*, dal quale siamo stati colpiti sentendo *do*» [*ibid.*, pp. 193-94]. In Rameau la melodia non ha scampo, poiché la sua progressione, apparentemente la piú libera e la piú spontanea, troverà la sua giustificazione nei principî di cui si può non essere coscienti, ma che avranno tanta piú forza di verità in quanto saranno fondati in natura. Questo secondo argomento, dunque, rimanda alla poietica personale del compositore (per i termini 'poietico', 'neutro' e 'estesico' cfr. «Armonia» in questa *Enciclopedia*, vol. I, p. 854), alla pratica di colui che crea *a partire* dall'armonia.

Sarebbe storicamente errato pensare che i contemporanei di Rameau abbiano accettato immediatamente il suo modo di vedere le cose. Gli specialisti hanno studiato le discussioni di Estève (*Nouvelle découverte du principe de l'harmonie*, 1752) e di Serre (*Essais sur les principes de l'harmonie*, 1753), ma i posteri ricordano piú facilmente gli argomenti di Rousseau, grazie alla personalità del loro autore. Manca in questa sede lo spazio per paragonare nei dettagli gli elementi della disputa Rameau-Rousseau che Duchez ha ricostruito cosí accuratamente [1974]. Sarà sufficiente sottolineare che la teoria di Rousseau, dopo gli argomenti trascendentali e composizionali di Rameau, propone un terzo tipo di spiegazione genetica della melodia, quella che collega l'origine della musica e del canto all'origine del linguaggio umano. Secondo Rousseau una melodia è «semplice, naturale e appassionata... non trae la sua espressione dalle progressioni del basso, ma dalle inflessioni che il sentimento dà alla voce» [1755, p. 206]. Tanto Rameau che Rousseau, dietro la musica vi sono due diverse nature: la natura di Rameau è quella dei principî acustici e dei corpi sonori che risuonano, la natura di Rousseau è quella delle passioni dell'uomo. Ora, per Rousseau, la posizione di Rameau è, al contrario, una snaturazione: «L'arte ha iniziato a sostituire le sue regole a quelle della natura» [*ibid.*, p. 205] e non vi saranno parole abbastanza dure contro l'imperialismo armonico: «L'armonia è una invenzione gotica e barbara buona per supplire, assecondando le nostre rozze orecchie, all'accento della melodia che non abbiamo piú. L'armonia, invece di essere l'origine della melodia, è nata in sua mancanza, e le serve come supplemento» [citato in Duchez 1974, p. 54].

Duchez ha dimostrato, con una precisione tale da convincere, che nel sistema filosofico di Rousseau la musica occupa un posto privilegiato fra il linguaggio, la natura e la società [*ibid.*, p. 60]: la melodia trae origine dal linguaggio per esprimere, con l'imitazione degli accenti della parola, le passioni che esso traduce e con esso raggiungere quello scopo comune che è la comunione umana. Con le sue proprie peculiarità, la spiegazione di Rousseau mediante il linguaggio si inserisce in una tradizione che le è anteriore; i teorici barocchi analizzavano la musica con i termini della retorica, appunto perché facevano l'ipotesi che le arti del linguaggio e quelle della musica avessero come medesimo obiettivo l'espressione delle passioni e, di conseguenza, dovessero impiegare gli stessi mezzi.

Ma Rousseau non sarà neppure l'ultimo: Reicha situa molto chiaramente il suo *Traité de mélodie* nella prospettiva rousseauiana, ricordando che la melodia esprime le differenti modificazioni del sentimento [1814, ed. 1832 p. 34]. «La melodia è una successione di suoni come il discorso è una successione di parole» [*ibid.*, p. 4]. D'Indy giustifica la sua definizione della melodia – «una successione di suoni diversi fra loro per durata, intensità e acutezza» – mediante il suo legame con il linguaggio: «Il punto di partenza della melodia è l'accento... Da sempre l'accento della parola fu associato all'accento musicale... Il linguaggio musicale e il linguaggio parlato sono retti in modo identico dalle leggi dell'accento. I *gruppi ritmici* sono l'immagine musicale delle *sillabe*, la cui successione genera le *parole* e le *frasi*» [1903, ed. 1912 p. 29].

L'origine linguistica della melodia ha dei fautori ancora piú vicini a noi: essa «scaturisce da una doppia fonte: la parola, le cui inflessioni amplificate hanno ispirato, anzitutto, la scelta degli intervalli; e la danza, i cui gesti simmetrici hanno dettato l'ordine dei ritmi» [Brenet 1926, p. 244]. Si confronti questo passaggio con la prima versione dell'articolo «Mélodie» del *Dictionnaire de musique* di Rousseau: «La melodia era composta dai tempi e dai toni, ossia dall'accento propriamente detto e dal ritmo: l'accento era la regola dell'elevazione e dell'abbassamento della voce, il ritmo era quella della misura e dei piedi» [citato in Duchez 1974, p. 66]. Certo, la spiegazione genetica della melodia non è oggi una delle piú diffuse, senza dubbio a causa del suo carattere speculativo, ma non è inutile ricordare che neppure Rousseau nutriva illusioni al riguardo. Egli vedeva in queste proposizioni dei «ragionamenti ipotetici e funzionali, piú adatti a chiarire la natura delle cose che a mostrarne l'effettiva origine» [1754, trad. it. p. 289].

Cosí, dopo le spiegazioni trascendentali, composizionali e linguistiche, vi è spazio per argomenti di ordine rigorosamente storico. Se l'acustica non riesce a render conto della totalità dell'armonia tonale, vi deve essere qualcos'altro. Olivier Alain lo sottolinea opportunamente: «La scala minore e i suoi accordi non sono nient'altro che il risultato dell'attività melodica e non si dovrebbe limitare l'armonia ai soli aggregati di quella maggiore» [1965, ed. 1969 p. 39]. È la tensione dialettica fra l'orizzontale e il verticale, già indicata nell'articolo «Armonia», che occorre riprendere qui: contrariamente a Rameau, gli accordi dissonanti sono spiegati il piú delle volte come il risultato di movimenti melodici, anzi l'accordo di sesta e quarta viene spesso descritto come costituito da due appoggiature dell'accordo allo stato fondamentale sul quinto grado. La maggior parte

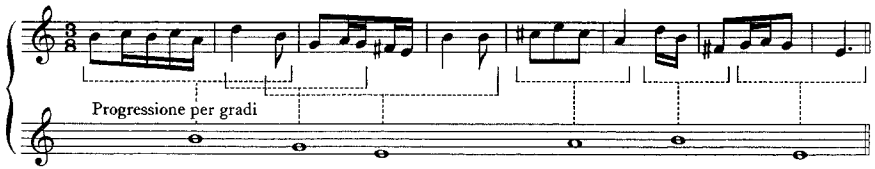
dei trattati considera note «non-armoniche», melodiche perfino, le note di passaggio, le fioriture, le appoggiature, i ritardi, le acciaccature, le note di volta, le anticipazioni che, se durano abbastanza a lungo o si trovano su un tempo forte, dànno origine a una aggregazione armonica classificabile. «Lo sviluppo del cromatismo non ha altro motore che l'istinto di movimento melodico in tutte le direzioni, movimento facilitato dalla moltiplicazione delle sensibili artificiali, e dunque di "dominanti secondarie", fino ad arrivare non solamente alla modulazione indefinita, ma anche, e logicamente, alla messa in relazione ultima di uno qualunque dei dodici suoni con un qualunque altro» [*ibid.*, p. 41]. Il melodico, dunque, è come impregnato d'armonico. Ed è possibile classificare i trattati d'armonia cosí come le teorie della melodia tonale a seconda del loro modo di concepire la relazione armonia/melodia.

«Una serie di ripetuti intervalli ascendenti e discendenti, organizzati e che si spostano ritmicamente, contiene in se stessa una armonia latente» [Busoni, citato in Holst 1962, p. 13]. «Nella audizione tonale, suoni isolati non traggono il loro significato che dagli accordi sottintesi di cui fanno parte» [Souris 1976, p. 189]. Gli *Exercises in Melody Writing* di Goetschius obbediscono alla stessa progressione di un tradizionale trattato d'armonia; in essi si afferma che la melodia segue le leggi della scala e dei principali accordi [1900, p. 1]. Piston, l'autore del trattato sull'armonia piú utilizzato nell'America del Nord, è ancora oggi molto vicino al punto di vista di Rameau: «Durante il periodo che consideriamo quello della pratica corrente dell'armonia [cioè da Bach a Wagner], quasi tutte le melodie sono di origine armonica. Esse, o si sono sviluppate a partire dalle note dell'accordo, con l'aggiunta di note melodiche non-armoniche, o le si concepisce come aventi un senso armonico, espresso o implicato. Cosí il processo di armonizzazione non significa invenzione, ma, in un certo senso, riscoperta di elementi già esistenti» [1970, p. 67]. Questo modo di vedere le cose si scontra tuttavia con un fatto ammesso da tutti, Piston compreso, che le implicazioni armoniche di una melodia sono multiple: per non prendere in considerazione che gli accordi di tre suoni, ogni nota di una linea melodica può essere il basso, la terza o la quinta di un accordo. Si può citare il punto di vista di un trattatista: «Una melodia può essere armonizzata in tanti modi, mentre differenti melodie (implicanti funzioni melodiche distinte) possono essere costruite sullo stesso fondamento armonico. Pertanto il presente metodo è basato sulla convinzione che la funzione melodica sia passabilmente indipendente e non possa venire interamente dedotta dal contesto armonico» [Smits van Waesberghe 1951, trad. ingl. p. 8].

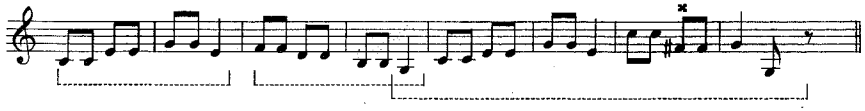
Cosí, piú gli autori sono portati ad interessarsi alla melodia in modo specifico, piú sono portati a riconoscere le sue caratteristiche peculiari, indipendenti dall'armonia. Un secolo dopo Rameau, Reicha classifica i pezzi musicali in tre categorie: quelli in cui l'armonia è predominante, quelli in cui lo è la melodia, quelli, infine, equilibrati, da lui definiti misti [1814, ed. 1832 p. 89]. Egli però restringe la portata del suo trattato «all'interesse melodico, in cui l'Armonia è *completamente subordinata* alla melodia» [*ibid.*, p. 8]. A proposito della disputa di cui qui ci si sta occupando, Reicha sostiene che «l'armonia e la melodia sono molto differenti l'una dall'altra. Bisogna dunque dare a ciascuna ciò che le ap-

partiene, e non confonderle» [*ibid.*, p. 87]. Si può osservare che questo crescente interesse per la dimensione melodica di un pezzo che è, allo stesso tempo, il riconoscimento della dimensione temporale dell'opera musicale spiega la distinzione proposta da Schenker e dai suoi discepoli fra gli «accordi armonici» e gli accordi contrappuntistici, quelli cioè che «osservano i principî contrappuntistici che governano la condotta delle voci» [Katz 1945, p. 12].

Progressivamente si arriva quindi al completo rovesciamento della posizione di Rameau: «L'armonia deve derivare dalla melodia... Possa questo piccolo libro contribuire al crollo del dispotismo armonico» [Smits van Waesberghe 1951, trad. ingl. pp. 92 e 98]. Senza dichiarazioni tanto rumorose, Hindemith è forse quello che, a livello di analisi concreta, ha spinto piú lontano l'autonomizzazione della melodia, riconoscendo in essa una dimensione armonica distinta dall'armonia che la sottende. È la *melody degree-progression* che è «completamente indipendente dalla progressione principale dei gradi sulla quale poggia congiuntamente l'armonia delle differenti voci di un pezzo» [1945, I, p. 186]. Come l'identifica Hindemith? Una linea melodica si articola in gruppi costituiti di accordi di tre suoni, con delle note non appartenenti a questi accordi, il che consente di distinguere la fondamentale degli accordi contenuti in ciascun gruppo. L'autore è ben cosciente che possono verificarsi accavallamenti fra i gruppi, come nell'esempio seguente [*ibid.*, p. 184]:



Per dimostrare l'indipendenza delle due progressioni di gradi, egli prende esempio dalla sinfonia *La Sorpresa* di Haydn [*ibid.*, p. 186].



Secondo Hindemith, *melodicamente* non vi è modulazione alla dominante alla fine del passaggio, ma solamente una nota ausiliaria del sol, perché non vi sono, nella melodia, né re né la. «In un esempio come questo, ciò può apparire alquanto grottesco, ma in costruzioni piú complesse potrà venir giudicato del tutto convincente. Naturalmente sarebbe facile leggere nella melodia delle semplici armonie che siano conformi all'armonia d'insieme. Ma questo sarebbe contraddittorio con un'analisi che vuole solamente mostrare la logica armonica di una melodia e che non cerca di confermare in un altro modo ciò che si è appreso dalla progressione dei gradi dell'armonia intera» [*ibid.*, p. 187]. Per concludere questo paragrafo, si deve far posto alla posizione intermedia di Goldman. Il fatto che egli si rifiuti di troncare la discussione è, in se stesso, significativo: «Se la melodia

venga per prima e (di nuovo, per le nostre orecchie) implichi l'armonia, o se la melodia sia uno sviluppo orizzontale dell'armonia è oggetto di una disputa secolare. Essa non ha risposta, né vale la pena cercarla. L'armonia e la melodia interagiscono e, nella tradizione musicale occidentale, sono inseparabili» [1965, p. 53].

Questo punto di vista è il risultato, ancora una volta, dell'ambiguità della parola 'melodico'. Si esamini un attimo la questione delle «note a movimento obbligato» e delle «note estranee all'armonia». Le prime, in ragione della loro funzione tonale, devono risolversi in modo obbligatorio: il loro movimento è *fisicamente* melodico, ma non si esplica che armonicamente. In questo caso 'melodico' ha il senso materiale degli enunciati 1) e 2) del paragrafo precedente. Le note estranee sono talvolta note a movimento obbligato, ma non sempre, e in questo caso il loro movimento sarà considerato «puramente melodico», ossia «melodico» contemporaneamente nel senso degli enunciati 1) e 2) – movimento della linea – ma soprattutto nel senso dell'enunciato 3), ossia «melodico» in opposizione ad «armonico». Questo esercizio di semantica del discorso musicologico non ha nulla di accademico, in quanto permette di capire perché i musicologi non si comprendono: essi parlano di nozioni differenti con le stesse parole e di nozioni identiche con parole differenti. Al di là dei trabocchetti del linguaggio, la questione effettivamente importante è di sapere quali variabili siano state prese in considerazione in un'analisi o in una teoria melodica. Sono esse che appaiono quando ci si sforza di classificare le teorie della melodia.

4. *Teorie della melodia e variabili analitiche.*

È estremamente difficile rapportare fra loro queste teorie. Per comodità si distingueranno tre grandi famiglie di teorie della melodia, ma si dovrà comprendere che non si tratta di una classificazione rigida. Anzitutto vi sono, infatti, due generi di teorie della melodia: quelle che si costruiscono «per volontà» e quelle che si realizzano «per caso». Per le seconde, si pensi ad esempio alle imprese di classificazione dei canti di etnomusicologia che hanno bisogno, per questo, di descrivere l'*incipit* melodico del pezzo, o di analizzarlo per intero. I lavori di Bartók e Kodaly sono forse i piú conosciuti nel genere [cfr. Erdely 1965]. La seconda ragione della flessibilità della nostra classificazione è che essa tocca, per ciascuno degli autori disposti in una delle tre categorie da trattare, in modo meno diffuso, dei punti affrontati principalmente nelle due altre o in una delle due altre. Queste tre famiglie sono: *a*) lo studio della fraseologia; *b*) quello dei contorni, disegni e curve; *c*) l'analisi della progressione della linea melodica.

a) La fraseologia è indubbiamente la piú antica. Essa consiste nell'articolare la linea melodica in segmenti, che ora si direbbero «gerarchizzati», cioè incassati gli uni negli altri dal piú piccolo al piú grande: secondo Baker la prima grande teoria della melodia, nel XVIII secolo, è quella di Heinrich Cristoph Koch, che dedica un capitolo del suo *Saggio di introduzione alla composizione* a «regole meccaniche della melodia». L'autore cerca soprattutto di definire differenti tipi di frasi che, insieme, formano un periodo. Egli distingue la frase di base (*enger*

Satz), l'estensione della frase (*erweiterter Satz*), e la frase combinata (*zusammen geschobener Satz*), ove le due ultime sono basate sulla prima. La frase di base contiene quattro misure. La metà di una frase è un inciso (*Einschnitt*); le frasi di cinque, sei e sette misure sono dei derivati delle frasi di quattro o otto misure secondo differenti procedimenti. Koch studia i differenti tipi di cadenze che caratterizzano i segmenti costitutivi della linea melodica. Baker sottolinea di essere, probabilmente, uno dei primi ad aver mostrato il ruolo che recita la metrica nell'importanza di una nota, poiché questa, secondo lui, dipende meno dalla sua funzione armonica che dal suo posto nella misura [1976, p. 30]. Studiando le estensioni di frase, Koch fa l'inventario dei processi di sviluppo della frase di base (ripetizione, aggiunta di un'appendice, continuazione di un'idea, parentesi). Le frasi composte sono ottenute con quattro procedimenti: la soppressione di una misura, la soppressione degli elementi di finalità di una frase, la mescolanza di sezioni appartenenti a due frasi differenti, l'inserzione di una frase completa in un'altra.

Koch aveva avuto dei precursori: Riepel, che, nei suoi *Principî di composizione musicale* (1752-62) aveva definito la frase di quattro misure e i suoi processi d'estensione, e Kirnberger, che, nell'*Arte della perfetta composizione musicale* (1771-79), aveva distinto il periodo (*période*) dalla frase (*Abschnitt*) e dall'inciso (*Einschnitt*); ma soprattutto aveva avuto dei continuatori: Daube con la *Guida all'invenzione della melodia e al suo sviluppo* (*Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Forsetzung*, 1797-98), Weber con il *Saggio di teoria regolata della composizione musicale* (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 1817-21), Marx [1839] e Riemann [1903].

Il *Traité de mélodie* di Reicha analizza a lungo i procedimenti di segmentazione simmetrica del pezzo: «Una buona melodia esige: 1) di essere divisa in membri uguali e simili; 2) che questi membri facciano delle pause piú o meno forti, le quali si trovino a distanze uguali, disposte in modo simmetrico» [1814, ed. 1832 p. 9]. Un periodo è costituito da piú ritmi formati da segmenti di due, quattro e sei misure, o di tre, cinque o sette misure. Un ritmo può presentare un disegno melodico piú corto. Il periodo che può essere composto da parecchi ritmi si conclude sempre con una cadenza perfetta. Sebbene Reicha affermi di non dovere a nessuno le sue idee, il suo concetto del ritmo è già presente in Kirnberger: la divisione del pezzo in segmenti di quattro misure crea un altro livello di ritmo; distinto da quello del valore (durata) delle note. Weber, Marx e D'Indy insistettero molto sul ruolo dell'accento nella segmentazione della melodia. Riemann è celebre per aver costruito tutta la sua teoria del fraseggio sull'unità di base «tempo debole / tempo forte» e l'anacrusi che essa produce [cfr. ad esempio Riemann 1903, pp. 1-18]. D'altronde egli distingue fra il *Satz* di otto misure e lo *Halb-Satz* di quattro [*ibid.*, pp. 241-52].

Il problema della fraseologia ha conosciuto un ritorno d'interesse sotto l'influenza delle preoccupazioni semiologiche e dell'introduzione dei modelli linguistici in musicologia. È senza dubbio a Ruwet [1966] che si deve la proposta di una teoria della segmentazione di un pezzo musicale fondata su criteri espliciti, seguito da diversi ricercatori che hanno adottato o criticato le sue prime

proposizioni [Arom 1969; Nattiez 1975*a*, 1975*b*; Lidov 1975]. Senza proporre una metodologia cosí sistematizzata, si trovano delle approssimazioni analoghe negli etnomusicologi americani (si vedano, per esempio, le ricerche di McLeod [1966] e di Becker [1969]). Queste metodologie empiriche sembrano adattate in modo particolare ai pezzi di tradizione orale e alle opere che non rispettano i canoni della segmentazione classica, perché esse permettono di cogliere dei livelli di gerarchizzazione complessi e intrecciati, come dei tipi d'unità che si esita a qualificare come frasi o come motivi.

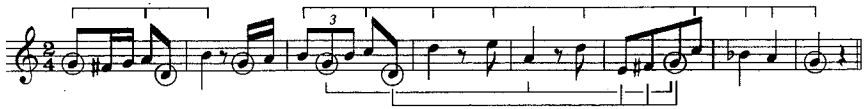
b) I musicologi sono stati spesso colpiti dal fatto che la linea melodica disegna dei contorni di cui si può tentare una tipologia; è stato un etnomusicologo americano, Charles Adams [1976], a fare recentemente l'inventario di tutti i tentativi condotti in questo senso. Uno dei grandi punti d'interesse del lavoro di Adams è di aver classificato le sue ricerche secondo il tipo di metodo che esse utilizzano per descrivere i contorni: la descrizione metaforica [Herzog 1949-50]; la lista delle parole (l'arco, il pendolo, la discesa graduale, in Nettl [1964, pp. 147-48]; l'onda, l'onda montante o discendente, l'arco, la linea ascendente, discendente, o orizzontale, la combinazione, in Siegmeister [1965, I, pp. 64-77]); le rappresentazioni grafiche [Hornbostel 1932; Edwards 1956; Brandel 1962; Kolinski 1965*b*; Seeger 1960]; e Adams stesso propone un'analisi in tratti basata su quattro criteri (nota iniziale, finale, piú alta e piú bassa) che conducono a dodici tipi di combinazioni.

c) La terza famiglia di teorie della melodia è dinamica in opposizione alle prime due che sono decisamente statiche: si tratta qui di descrivere come progredisce una linea melodica. Nella misura in cui, nella musica tonale, le altezze hanno una funzione in rapporto alla tonica, un segmento melodico richiede di essere prolungato o, al contrario, dà un senso di compiutezza: è la conseguenza non sorprendente del grande principio tonale dell'opposizione fra la tensione e l'allentamento.

Nel suo manuale, *Melodieleer*, Smits van Waesberghe studia le leggi di comportamento delle note a seconda che la melodia utilizzi due, tre, quattro, *n* altezze distinte in ambiti rispettivi di seconda, terza, quarta, ecc... Egli fonda le sue leggi sulla distinzione fra quattro funzioni proprie della melodia, distinte da quelle dall'armonia: l'*identità funzionale*, il *legame funzionale*, l'*unità funzionale* e il *contrasto funzionale*, che gli permettono di stabilire delle leggi come queste (caso di una melodia a tre note): «Se la ripetizione di una nota fondamentale viene interrotta da una terza ascendente seguita da una seconda discendente, allora: 1) queste due nuove note formano un contrasto con la nota fondamentale; 2) costituiscono una unità che va contro la nota fondamentale; 3) dopo di esse l'orecchio richiede un ritorno alla nota fondamentale» [1951, trad. ingl. p. 23].

La teoria di Hindemith, esposta nel capitolo «Melody» del suo importante *Craft of Musical Composition*, è un buon esempio di queste teorie o, piú esattamente, di queste pratiche frequenti che cercano di definire, in una linea melodica, quali siano le note caratteristiche della loro evoluzione: «Ogni melodia è composta da note rilevanti e da note ad esse subordinate. Da un lato, le fondamentali dei piccoli gruppi di accordi presentati nella melodia... devono essere

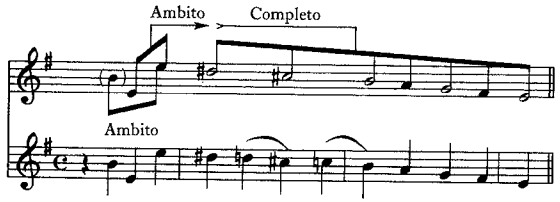
considerate come le note rilevanti... Ma in una melodia vi sono altre note principali il cui significato è *anzitutto melodico*; fra queste le fondamentali dei gruppi di accordi..., ma piú importanti ancora sono quelle note situate in posizioni strategiche della struttura bidimensionale della melodia: le note piú alte, le note piú gravi e quelle che assumono un'importanza particolare in ragione della loro posizione metrica o per altri motivi» [1945, I, p. 193]. Per Hindemith, questa *step-progression* delle note importanti di una melodia procede per seconde. Si possono avere molte progressioni in una stessa melodia, come si vede nell'esempio seguente.



Ma, per quanto se ne sa, la teoria piú completa della progressione melodica è contenuta nella seconda parte, *Explorations - Implication in Tonal Melody*, dell'opera di Leonard Meyer *Explaining Music*. L'autore stesso riassume molto bene i suoi propositi d'insieme. «Una volta impiantato, un pattern tende a prolungarsi finché sia raggiunto un punto di relativa stabilità tonale e ritmica. Prolungamenti o allargamenti possono ritardare il momento di chiusura; inoltre, delle deviazioni possono dar origine a termini sussidiari o alternativi come punti di chiusura. A seconda di differenti realizzazioni, la regola generale potrebbe essere: le continuazioni non realizzate – o realizzate solo provvisoriamente – prima che un pattern di chiusura significativo abbia avuto luogo, probabilmente dovranno apparire successivamente» [1973, p. 130]. Tutta l'impresa di Meyer poggia su ciò che egli chiama le «inferenze ragionevoli» [*ibid.*, p. 110]; essendo dato un pattern o un evento musicale di partenza, come si prevede che, nel quadro di un dato stile, proseguirà la melodia? L'interesse del lavoro di Meyer sta nell'aver proposto una tipologia (forse la prima) dei procedimenti seguiti da una melodia per dare un senso di «compiutezza» a partire dalle aspettative create dal suo inizio. Le proposizioni analitiche di Meyer poggiano evidentemente sull'idea che la melodia comporti alcune note piú importanti di altre, quelle che hanno una funzione strutturale, in opposizione alle note di passaggio e agli ornamenti. È particolarmente stimolante constatare che questa teoria della progressione melodica si fonda sulle note armoniche... Conscio del fatto che occorrono dei criteri espliciti per definire le «note di importanza strutturale», ma ammettendo che è difficile proporre che siano definitivi, Meyer assegna il primo posto al metro, al quale, tuttavia, non concede l'esclusività. «Questa proposizione non è irragionevole, se si considera la regolarità fondamentale dell'organizzazione metrica e il ritmo armonico nello stile della musica tonale» [*ibid.*, p. 121]. Tuttavia, la domanda che si può porre a Meyer è di sapere se sia possibile stabilire una gerarchia di criteri a priori o se le variabili, che portano a dare piú peso ad una nota che ad un'altra, per coglierne il pattern, non siano dettate da ogni situazione *hic et nunc*. Detto ciò, le leggi della melodia proposte [*ibid.*, pp. 131-241] possono essere cosí riassunte:

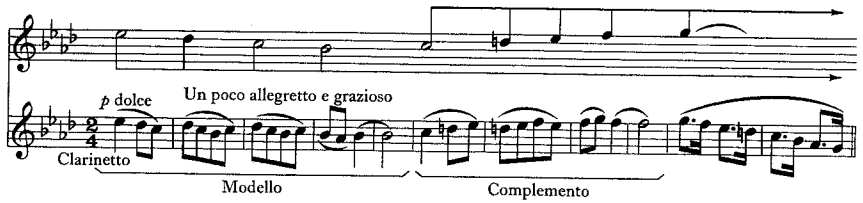
a) Pattern congiunti: i pattern lineari (scale, diatoniche cromatiche) hanno come implicazione principale quella di continuare un movimento congiunto finché raggiungono un punto di relativa stabilità.

b) Pattern disgiunti: ne esistono essenzialmente di due tipi: la *gap-fill melody* e la melodia *chordale*. La *gap-fill melody* comincia con un salto, piú spesso ascendente, che è poi colmato da un movimento congiunto discendente.

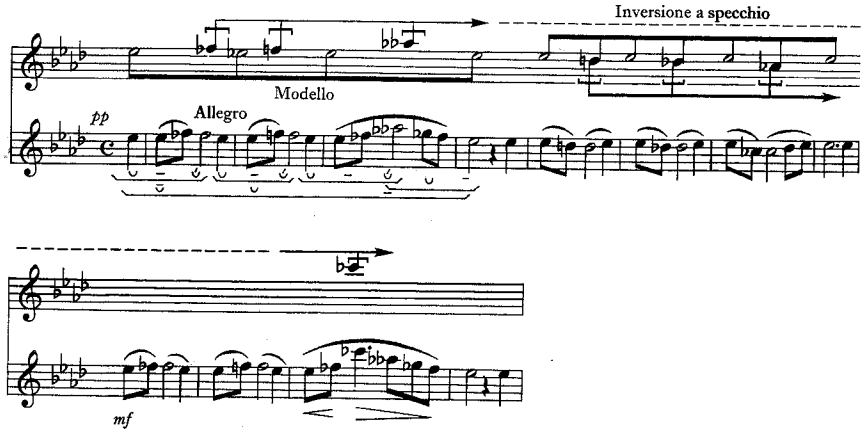


Gli intervalli disgiunti, come le terze, le quarte e le quinte, possono essere percepiti come appartenenti a degli accordi: hanno dunque un carattere implicativo che sarà colmato in un secondo movimento della melodia.

c) Pattern simmetrici: si tratta di melodie in cui la seconda metà è, in qualche modo, lo specchio della prima. Meyer distingue le *complementary melodies*,



le melodie assiali,



e le *changing-note melodies* analoghe alle precedenti, ma nelle quali le note piú alte e le piú basse hanno un carattere strutturale molto forte.

d) Contraddizioni contestuali: accade che certe note di un insieme melodico non trovino il risultato delle loro implicazioni che piú tardi, il che dà loro un'importanza retrospettiva.

Alla fine del suo lungo capitolo, Meyer insiste sul fatto che non tutto in una melodia è implicativo: esistono dei prolungamenti che finiscono col ritardare la risoluzione delle implicazioni. Cosí il prolungamento di una teoria per ritorno alla tonica dopo una breve escursione armonica, la ripetizione, l'allargamento (l'inizio del preludio di *Tristano* ne è un esempio perfetto), le parentesi che ritardano la progressione di un pattern implicativo.

Si tratti delle teorie della frase, del contorno o della progressione melodica, l'altezza rimane evidentemente la variabile essenziale: segmentazione di unità di altezze, profilo delle altezze o gioco delle tensioni e allentamenti di queste altezze. Ma l'altezza non è mai, né può essere, la variabile unica in queste analisi. Dato che la melodia è un amalgama di numerose variabili in costante interazione, il musicologo procede alla selezione di quelle che egli reputa pertinenti e sufficienti. Si può dunque stabilire, a partire dall'insieme delle teorie della melodia che sono state esaminate per questo articolo, una lista di variabili che hanno parte nell'analisi melodica:

- le scale: esse costituiranno l'oggetto di un particolare articolo di questa *Enciclopedia*, ma hanno un tale legame con la melodia che Chailley ha potuto dedicare loro un intero articolo e intitolarlo *Essai sur les structures mélodiques* (1959);
- le implicazioni tonali e armoniche, le note strutturali, ornamentali e di passaggio;
- le altezze, gli intervalli, l'ambito e il registro;
- il movimento melodico (congiunto, disgiunto, ascendente, discendente);
- il ritmo e i silenzi, la struttura metrica, l'agogica, il tempo, l'intensità, il modo di articolazione e tutti i tipi di accenti (metrici, ritmici, dinamici, agogici, melodici, armonici, espressivi);
- le cellule, motivi, frasi, periodi; il fraseggio; le strutture tematiche e lo sviluppo; le grandi forme.

Ogni teoria e ogni analisi suppongono dunque una selezione, ma anche una combinazione di alcuni di questi criteri. Per esempio: un metodo statistico d'analisi intervallica ai fini del confronto stilistico riunisce i dati seguenti: durata delle note, distanza in rapporto alla tonica, frequenza di occorrenza, orientamento ascendente o discendente dell'intervallo, relazione con le note iniziali e finali del canto [cfr. McLean 1966]. Ma l'autore sostiene che il diagramma che sintetizza queste informazioni «dà un'immagine completa della struttura melodica del canto che rappresenta» [*ibid.*, p. 175]. Nessuna teoria o analisi dovrebbe arrischiarsi ad affermare che essa copre la totalità di un fenomeno. Nell'esempio citato, è impossibile conoscere la distribuzione degli intervalli (quale intervallo precede e segue un intervallo dato?) In realtà, è sufficiente mettere

in relazione due variabili in modo originale perché appaia una nuova forma di descrizione della melodia. Non vi è limite al numero di tipi di analisi melodiche possibili.

5. *I metalinguaggi della melodia.*

In un campo di ricerche che non ha conosciuto il progresso cumulativo degli altri settori della musicologia, conviene ora tentare di spiegare l'eterogeneità delle teorie della melodia. Essa deriva, certamente, dalla grande molteplicità delle variabili isolabili, ma anche dal fatto che, nel corso dei tempi, la melodia è stata l'oggetto di tipi di discorso di diverso genere, con obiettivi analitici divergenti. Sono essi che costituiranno l'oggetto di un tentativo di classificazione.

5.1. Anzitutto, una teoria della melodia può essere normativa o descrittiva, con questa precisazione: che ogni teoria normativa è allo stesso tempo un po' descrittiva. Il *Traité de mélodie* di Reicha non può non essere normativo allorché si esce appena dall'età classica: esso pone la regolarità come norma. Ma ben presto avviene ciò che è successo nella teoria armonica: le consegne pedagogiche prevalgono sull'osservazione empirica. Gli *Exercises in Melody Writing* di Goetschius [1900] sono uno dei rari esempi di trattato melodico comparabile ai trattati armonici. D'altronde, il libro è costruito a loro immagine, con una prima parte dedicata alle «note essenziali» e una seconda alle «note non-essenziali o di fioritura», zeppo di consigli, di licenze e di divieti. In realtà, ogni trattato di armonia affronta, a un certo momento, la divisione dell'opera musicale in periodi e in frasi: ciò può andare dalla mezza pagina del *Traité d'harmonie* di Reber [1842, pp. 39-40], che risale alla fine del XIX secolo, al grande lavoro di Siegmeister [1965] in cui la melodia tiene lo stesso spazio dell'armonia. Ma, in tutti i casi, si arriva ai tentativi di definizione uniforme della frase melodica, tentativi che si contraddicono da un dizionario di musica all'altro [cfr. Nattiez 1975*b*, pp. 94-98]. Per questo motivo la «cura linguistica» è stata salutare: essa obbliga, almeno in Europa, dove il peso della tradizione è piú forte che altrove, a un poco piú di empirismo e di ingenuità.

5.2. Si possono distinguere due grandi famiglie di lavori descrittivi: quelli che, per semplificare, saranno chiamati «verbali», e i lavori modellizzanti.

Fra i primi, si incontrano anzitutto i *discorsi impressionisti*: essi esprimono il contenuto della melodia in modo piú o meno letterario, procedendo ad una selezione particolarmente arbitraria e soggettiva degli elementi considerati come caratteristici. Vi sono poi le *parafrasi*: si tratta, in fondo, di «ridire» in parole il testo musicale senza aggiungervi niente; per esempio, l'analisi di Warburton dell'inizio della *bourrée* della terza suite di Bach: «Anacrusi, frase iniziale in re maggiore. La figura indicata con (a) è ripetuta immediatamente, discendente di una terza, ed è utilizzata nel corso di tutto il pezzo. Questa frase si lega immediatamente con la sua risposta, modulante da re a la maggiore. La figura (a) è utilizzata ancora due volte, e ogni volta s'innalza. Questa sezione è ripetuta»

[1952, ed. 1960 p. 151]. Questo tipo di discorso permette tutt'al piú allo studioso di prendere coscienza degli elementi presenti nella melodia. Si chiamerà *spiegazione del testo* l'ultimo tipo di descrizione verbale. Il termine deriva dall'analisi letteraria, ma non si conosce un'espressione standard in musicologia. La spiegazione del testo musicale poggia su una descrizione, una «nominazione» degli elementi della melodia, ma vi aggiunge una profondità fenomenologica ed ermeneutica che, con la penna di uomini di talento, può generare dei capolavori. Si tratta di cogliere la ricchezza della melodia, di metterne in evidenza, senza preoccupazione di sistematica, i fatti salienti, con l'intenzione esplicita o implicita di cogliere l'«essenza» del testo. Tutto dipende dall'orientamento ermeneutico dell'analisi: le illustrazioni presentate nel *Trattato di melodia* (1972) di Abraham e Dahlhaus sono di carattere storico; le belle indagini di Rosen in *The Classical Style* (1972) cercano di cogliere l'essenza dello stile dell'epoca; l'analisi degli *Addii* di Beethoven che termina il lavoro di Meyer [1973, pp. 242-68] opera questo approfondimento di un punto di vista percettivo. Si sono qui qualificati come «verbali» questi tre tipi di discorsi perché, oltre alla terminologia musicale e analitica, essi non ricorrono, per tradurre la melodia, ad altre risorse che non siano quelle del linguaggio.

Diversamente accade con le analisi che si propongono di costruire dei modelli del funzionamento melodico. Non si tratta piú in tal caso di verbalizzare la musica, ma di *simularla*, in linea di massima con una certa precisione, affinché sia possibile ritrovare, a partire dal modello, le configurazioni naturali dell'oggetto d'origine. Le modellizzazioni hanno, rispetto alle descrizioni verbali, la superiorità, che è nella loro stessa natura, di procedere, da una variabile data, a un'esplorazione lineare e completa del corpus. Ciò non consente loro necessariamente di cogliere la totalità del corpus, poiché il numero delle variabili e le combinazioni possibili di variabili sono in numero infinito, ma esse evitano una grave lacuna epistemologica delle descrizioni verbali, cioè l'acquisizione dell'oggetto per selezione discontinua di alcuni elementi considerati rappresentativi.

Vi sono due grandi famiglie di modelli che si chiameranno qui «globali» e «lineari». Per globali si intendono delle descrizioni che dànno un'immagine d'insieme del corpus studiato, con l'aiuto di liste di tratti, di classificazioni dei fenomeni o ambedue, dandone spesso una valutazione statistica. L'analisi per tratti è forse stata la piú praticata in etnomusicologia: si tratta di rilevare la presenza o l'assenza di una variabile, e di fornire un'immagine d'insieme del canto, del genere o dello stile considerato per mezzo di una tavola. L'esempio piú classico è, senza dubbi, il *trait listing* proposto da Nettl [1964].

L'analisi classificatoria suddivide i fenomeni in classi. Cosí Kolinski [1956; 1961; 1965*b*] propone un sistema universale di classificazione dei tipi di contorni melodici, nel quale il numero di altezze nella scala è messo in relazione con una gerarchizzazione delle altezze fondate sul ciclo delle quinte. Egli ottiene cosí 348 tipi. I movimenti melodici sono ugualmente l'oggetto di una tassonomia di cento tipi [1965*a*], il tutto trattato statisticamente. Non si tratta che di un tipo, fra tanti altri, di analisi classificatoria.

Tutti i metodi recenti fondati sulla paradigmatizzazione sistematica delle

unità hanno un carattere fondamentalmente classificatorio: d'altronde essi stessi si qualificano come tassonomici. Nella misura in cui l'esplicitare è uno dei criteri fondamentali di approcci di tal fatta, la delimitazione di unità si accompagna alla loro definizione secondo le variabili che la costituiscono. Questo è un punto importante. Molte analisi melodiche presentano delle difficoltà in quanto non precisano perché simili variabili sono ritenute in tali unità. Si può nuovamente guardare l'esempio che Hindemith ha tratto dalla *Sorpresa* di Haydn (p. 1052) e interrogarsi sui criteri di segmentazione dell'ultima unità. Nella sua ricerca sui contorni Adams scrive per esempio: «La selezione di un qualunque tipo di segmento melodico... non è un aspetto della tipologia stessa, ma una parte delle applicazioni della ricerca soggetta a obiettivi di ricerca differenti» [1976, pp. 195-196]. Tutto ciò non è cosí sicuro, poiché un contorno si definisce sempre in rapporto ad un segmento. Le variabili che emergono da una segmentazione, o in funzione delle quali è effettuata, sono innumerevoli. Si cita ancora una volta la notevole lista che ne ha potuto redigere Arom: fenomeni di ripetizione, presenza o assenza di modi ritmici, durata uguale o ineguale dei segmenti, regolarità o irregolarità della ricorrenza delle pause, equivalenza o no della durata delle pause, autonomia di talune formule e loro localizzazione rispetto all'insieme, relazioni esatte di durata e di posizione fra elementi ritmici binari e ternari, esistenza di gradi-cardine e loro posizione, numero di elementi dei gradi permutanti e loro posizione, scale e modi, intervalli generatori di formule melodiche, scambio all'interno di una stessa formula melodica e/o ritmica, costanza di elementi melodici e/o ritmici, costanza di elementi melodici e ritmici, rapporti parole/musica, opposizione di registro, fenomeni di attrazione, «saldature», cadenze melodiche, alternanza di gradi agli incisi cadenzali per ogni elemento, apparizione o no di tale o talaltro intervallo e sua ricorrenza, frequenza di gradi estremi delimitanti l'ambito, presenza di *pyens* e loro funzione statistica [1969, pp. 205-6].

Tutti questi modi di procedere sono stati definiti «globali» perché essi non cercano di restituire la totalità della melodia secondo l'ordine di successione degli avvenimenti nel tempo. I modelli lineari, invece, descrivono il corpus con l'aiuto di un sistema di regole che si assume contemporaneamente il peso dell'organizzazione gerarchica della melodia, ma anche quello della distribuzione (l'ambiente) degli avvenimenti. Chenoweth [1972] descrive la successione delle altezze di canti della Nuova Guinea basandosi sui vincoli distribuzionali di ogni intervallo. I tentativi di descrizione trasformazionale di Herndon [1974; 1975] descrivono dei tipi di avvenimenti, precedentemente identificati, nella loro successione. Si deve a Baroni e Jacoboni [1976] una notevole grammatica della parte di soprano dei corali di Bach che, esaminata dal calcolatore, permette di generare delle melodie nello stesso stile.

Ma una teoria della melodia non si definisce unicamente per il tipo di discorso che utilizza. Essa si definisce anche per i suoi obiettivi, i suoi scopi, la sua portata: quello che si chiama qui la *situazione analitica*. Di cosa si vuole rendere conto? Di un solo pezzo o di tutto un corpus? Perché se ne vuole rendere conto? Per cogliere l'individualità di uno stile, come accade piú sovente presso i musicologi della musica occidentale, o per procedere a un paragone delle culture mu-

sicali, come tentano di fare il piú delle volte gli etnomusicologi? Lo stesso disegno comparativo può essere portato avanti secondo filosofie divergenti: in una prospettiva differenziale o, al contrario, in una prospettiva universalistica come in Kolinski. Dietro ad ogni teoria o analisi melodica, vi sono, come nell'armonia, dei principî trascendenti [Nattiez 1977, p. 853]. E, in ultimo luogo, tutti questi processi si ripartiscono secondo tre grandi situazioni sulle quali si fonda una delle tendenze della semiologia: l'analisi «neutra», testuale o stilistica, che si dedica a rendere conto dell'organizzazione di un corpus secondo differenti livelli di pertinenza stilistica (caratteristiche proprie a un'opera, un compositore, un'epoca, ecc.); la descrizione poietica che, basandosi sul testo e/o partendo da dati esteriori al testo, mostra come le strutture testuali siano il risultato di strategie di composizione o d'esecuzione; l'approccio «estesico» che descrive come queste strutture siano prese in carico dai condotti percettivi.

È interessante sottolineare che uno dei primi tentativi di sintesi delle teorie melodiche del dopoguerra, quello di Edwards [1956], è fondato su distinzioni molto vicine alla tripartizione qui proposta. L'autore ricerca come funzionino nella melodia la ripetizione, il contrasto, il *climax*, il ritorno e l'equilibrio. Ma questi cinque concetti di base sono esaminati in modo distinto secondo i criteri estetici all'origine della melodia, secondo le sue implicazioni percettive, e secondo la sua tecnica di scrittura: si tratta anche di vedere quali processi concreti mettano in opera gli obiettivi estetici per provocare un certo effetto.

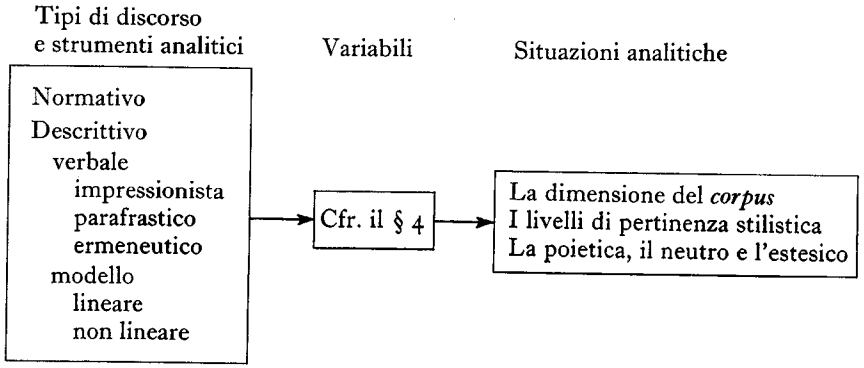
La maggior parte delle analisi melodiche in etnomusicologia ha un carattere neutro, o immanente, poiché, fino ad oggi, non si è riusciti che raramente a scoprire se le strutture musicali che individuiamo erano concepite e percepite nello stesso modo dagli autoctoni. Ma, sotto l'influenza dell'antropologia, attualmente si compiono grandi sforzi per riuscirvi.

Si può concepire la poietica melodica in molti modi. Per esempio, lo studio di Westernhagen [1973] sulla formazione dei motivi del *Ring* è poietico a un livello molto individuale, poiché esso si allaccia all'evoluzione degli schizzi lasciati da Wagner. La teoria dello sviluppo tematico in Réti [1951] fa appello a un altro tipo di determinazione, ponendo l'ipotesi di un legame subconscio fra i temi melodici di una stessa opera. E bisogna collocare nella rubrica poietica i quattro tipi di spiegazione della melodia di cui si è parlato nel paragrafo dedicato ai rapporti con l'armonia.

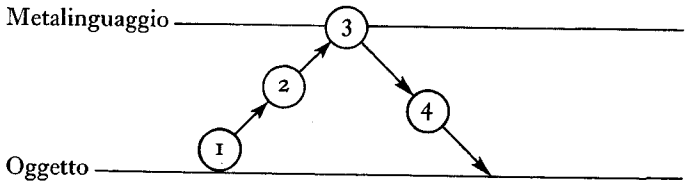
Le teorie percettive della melodia non datano da ieri. Tutte le teorie dell'*Affektenlehre*, del XVII e XVIII secolo (Schütz, Bernhard, Mattheson, Spiess), cercano di definire l'effetto percettivo e particolarmente semantico di una configurazione melodica. Appartengono alle teorie estesiche della melodia tutti gli sforzi degli psicologi sperimentali che cercano di capire il funzionamento della percezione musicale, a partire da test che utilizzano generalmente degli artefatti melodici (cfr., ad esempio, *La perception de la musique* (1958) di Francès). Bisognerà ricordare che, storicamente, il testo che ha presentato la prima formulazione della celebre teoria della *Gestalt* prendeva come esempio una melodia musicale, e affermava che il risultato percettivo di una *suite* di altezze era altra cosa che la somma delle sue parti [Ehrenfels 1890]? Si dovrà aggiungere che l'in-

fluenza della *Gestaltpsychologie* è rimasta per lungo tempo programmatica in musicologia. Souris [1976] vagheggiava una forma musicale di analisi che fosse qualcosa di diverso dall'inventario dei suoi elementi, ma egli stesso non ha lasciato esempi di analisi gestaltista che dimostrerebbe la superiorità di questo approccio in confronto alla pratica analitica del suo tempo. Forse era troppo presto. Per quanto è noto, solo Meyer [1973] sembra aver proposto un metodo di spiegazione gestaltista operativo che, applicato alle melodie di opere concrete, permette di stabilire un ponte tra il neutro e l'estesico, o, per riprendere i termini di Meyer, fra lo strutturale e il funzionale.

Si è parlato, piú sopra, di approccio combinatorio delle teorie melodiche. In effetti è possibile riassumere quanto precede con la tavola seguente:



Sostituendo, nella tavola, le variabili di cui si è discusso nella sezione precedente, si vuole dimostrare che una teoria della melodia è caratterizzata non solo dal tipo di discorso che adotta e dagli obiettivi che si pone, ma anche dalle variabili che essa prende in considerazione come pertinenti e adeguate. Questi tre aspetti corrispondono, in realtà, ai tre interrogativi di tutto il modo di procedere realmente scientifico:



1) Qual è, nel mio oggetto, l'orizzonte della mia analisi?
2) Quali sono le variabili che vi rilevo in funzione dei miei obiettivi (1) e del mio metodo (3)?
3) Quali sono i miei strumenti e lo stile di discorso che adotto per rendere conto di (1)?

Bisognerebbe ugualmente studiare la validità (4) dei tipi di discorso adottati, ma la loro messa in relazione con i differenti orizzonti possibili dell'oggetto porrebbe dei problemi alquanto complessi. Si vede, prendendo spunto da queste osservazioni, che non è possibile definire una buona teoria della melodia solamente a partire da una delle sue tre componenti. Se si aspetta, da un'analisi scientifica, che essa renda conto del maggior numero di fatti con il massimo di rigore, l'approccio melodico piú efficace sarà quello che adotta la forma di una grammatica: ciò non significa che essa rifiuta nella classificazione qui proposta, metodi di livello «inferiore», ma che li integra; essa si proporrà ugualmente la piú raffinata combinatoria di variabili e analizzerà il corpus melodico con il piú gran numero possibile di punti di vista differenti.

È che la melodia, come le fruttiere di Picasso, cambia aspetto secondo gli angoli da cui la si guarda. Non è piú l'ora dei modelli unidimensionali, né in musicologia, né nelle scienze umane in generale. Se si accetta la prospettiva qui esposta, le difficoltà che ci attendono derivano meno dall'elaborazione di tale o talaltro modello particolare che dalla coordinazione spaziale dei modelli distinti radunati per rendere conto di un corpus omogeneo sotto differenti prospettive. Dopo i modelli combinatori, la combinatoria dei modelli ci attende. [J.-J. N.].

Adams, Ch.
1976 *Melodic Contour Typology*, in «Ethnomusicology», XX, 2, pp. 179-215.

Alain, O.
1965 *L'harmonie*, Presses Universitaires de France, Paris; ed. riv. Presses Universitaires de France, Paris 1969.

Apel, W.
1944 «Melody», in *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge Mass., pp. 435-38.

Arom, S.
1969 *Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse*, in «Revue de musicologie», LV, 2, pp. 172-216.

Baker, N. K.
1976 *Heinrich Koch and the theory of melody*, in «Journal of Music Theory», XX, 1, pp. 1-48.

Baroni, M., e Jacoboni, C.
1976 *Verso una grammatica della melodia*, Università degli Studi, Bologna.

Becker, J.
1969 *Anatomy of a mode*, in «Ethnomusicology», XIII, 2, pp. 267-79.

Boulez, P.
1962 *L'esthétique et les fétiches*, in C. Samuel (a cura di), *Panorama de l'art musical contemporain*, Gallimard, Paris, pp. 401-15.

Brandel, R.
1962 *Types of melodic movement in Central Africa*, in «Ethnomusicology», VI, 2, pp. 75-87.

Brenet, M.
1926 «Mélodie», in *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Colin, Paris, pp. 243-47.

Butor, M.
1960 *La musique, art réaliste*, in «Esprit», XXVIII, pp. 138-56.

Chenoweth, V.
1972 *Melodic Perception and Analysis*, Summer Institute of Linguistics, Papua, New Guinea.

Costère, E.
1961 «Mélodie (B)», in *Encyclopédie de la Musique*, vol. III, Fasquelle, Paris, pp. 178-81.

Dahlhaus, C.
1961 «Melodie», in F. Blume (a cura di), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel, pp. 19-55.

D'Indy, V.
1903 *Cours de composition musicale (1897-98)*, vol. I, Durand, Paris 1912³.

Duchez, M. E.
1974 *Principe de la mélodie et origine des langues: un brouillon inédit de J.-J. Rousseau sur l'origine de la mélodie*, in «Revue de musicologie», LX, 1-2, pp. 33-86.

Edwards, A. C.
1956 *The Art of Melody*, Philosophical Library, New York.

Ehrenfels, C. V.
1890 *Über Gestaltqualitäten*, in «Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie», XIV, pp. 249-92.

Erdely, S.
1965 *Methods and Principles of Hungarian Ethnomusicology*, Indiana University Press, Bloomington Ind.

Ferchault, G.
1957-58 «Mélodie», in *Larousse de la musique*, 2 voll., Larousse, Paris.

Goetschius, P.
1900 *Exercises in Melody Writing*, Schirmer, New York.

Goldman, R. F.
1965 *Harmony in Western Music*, Norton, New York.

Herndon, M.
1974 *Analysis: Herding of Sacred Cows?*, in «Ethnomusicology», XVIII, 2, pp. 219-62.
1975 *Le modèle transformationnel en linguistique: ses implications pour l'étude de la musique*, in «Semiotica», XV, 1, pp. 71-82.

Herzog, G.
1949-50 *Song*, in M. Leach e J. Fried (a cura di), *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Funk and Wagnalls, New York, pp. 1032-50.

Hindemith, P.
1945 *The Craft of Musical Composition*, Associated Music Publishers, New York.

Holst, I.
1962 *Tune. The Structure of Melody*, Faber and Faber, London.

Hornbostel, E. von
1932 Recensione a W. König-Beyer, *Völkerkunde im Lichte vergleichender Musikwissenschaft*, in «Prässler Archiv», XV, pp. 55-56.

Katz, A.
1945 *Challenge to Musical Tradition. A New Concept to Tonality*, Knopf, New York.

Kolinski, M.
1956 *The Structure of Melodic Movement, a New Method of Analysis*, in *Miscelánea de Estudios dedicados a Fernando Ortiz*, Sociedad Económica de Amigos del País, La Habana, pp. 378-418.
1961 *Classification of tonal structures*, in «Studies in Ethnomusicology», n. 1, pp. 38-76.
1965*a* *The general disection of melodic movement*, in «Ethnomusicology», IX, 2, pp. 240-64.
1965*b* *The structure of melodic movement. A new method of analysis* (versione riveduta), in «Studies in Ethnomusicology», n. 2, pp. 95-120.
1973 *How about «multisonance»?*, in «Ethnomusicology», XVII, 2, p. 279.

Lidov, D.
1975 *On Musical Phrase*, Monographies de sémiologie et d'analyses musicales, Groupe de recherches en sémiologie musicale, Université de Montréal, Montréal.

Marx, A. B.
1839 *Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1841².

McLean, M.
1966 *A new method of melodic interval analysis as applied to Maori chant*, in «Ethnomusicology», X, 2, pp. 174-90.

McLeod, N.
1966 *Some Techniques of Analysis for Non-Western Music* (tesi), Northwestern University, Evanston Ill.

Meyer, L. B.
1973 *Explaining Music. Essays and Explorations*, University of California Press, Berkeley Cal.

Nattiez, J.-J.
1975*a* *Densité 21.5 de Varèse: essai d'analyse sémiologique*, Monographies de sémiologie et d'analyses musicales, Groupe de recherches en sémiologie musicale, Université de Montréal, Montréal.
1975*b* *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, Paris (trad. it. in preparazione presso Einaudi, Torino).
1977 «Armonia», in *Enciclopedia*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 841-67.

Nettl, B.
1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*, Free Press, Glencoe Ill.

Piston, W.
1970 *Harmony*, Norton, New York 1970³.

Rameau, J.-Ph.
1722 *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Ballard, Paris.
1737 *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Prault, Paris.
1750 *Démonstration du principe de l'harmonie*, Durand, Paris.

Reber, N. H.
1842 *Traité d'harmonie*, Colombier, Paris.

Reicha, A.
1814 *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*, Scherff, Paris; ed. Farrenc, Paris 1832².

Réti, R.
1951 *The Thematic Process in Music*, Macmillan, New York.

Riemann, H.
1903 *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
1931 «Mélodie», in *Dictionnaire de musique*, Payot, Paris 1931³, pp. 829-30.

Rousseau, J.-J.
[1754] *Discours sur l'origine et le fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, Rey, Amsterdam 1755 (trad. it. in *Scritti politici*, Utet, Torino 1970, pp. 265-370).
[1755] *Examen des deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, in *Œuvres complètes de Rousseau*, vol. VI, Hachette, Paris 1909.

Ruwet, N.
1966 *Méthodes d'analyse en musicologie*, in «Revue belge de musicologie», n. 20, pp. 65-90.

Seeger, C.
1960 *On the Moods of a Music Logic*, in «Journal of the American Musicological Society», XIII, pp. 224-61.

Siegmeister, E.
1965 *Harmony and Melody*, Wadsworth, Belmont Cal.

Smits van Waesberghe, J.
1951 *Melodieleer*, Broekmans en Van Poppel, Amsterdam (trad. ingl. American Institute of Musicology, Roma 1955).

Souris, A.
1961 «Mélodie (A)», in *Encyclopédie de la musique*, vol. III, Fasquelle, Paris.
1976 *Conditions de la musique et autres écrits*, CNRS, Paris - Université de Bruxelles, Bruxelles.

Warburton, A. O.
1952 *Melody Writing and Analysis*, Longmans, London 1960².

Westernhagen, C. V.
1973 *Die Entstehung des » Ring «*, Atlantis, Zürich-Freiburg.

Sembra, a prima vista, che non vi siano stati studi sistematici di teoria della melodia, ben diversamente da quanto è accaduto per l'**armonia**. E, in effetti, vi sono state ricerche, ma non cosí numerose ed influenti da creare una tradizione pedagogica, teorica e analitica (cfr. **disciplina/discipline**). Una causa della situazione è anche la «sordità» delle **civiltà** musicologiche, sviluppatesi secondo direzioni peculiari; infatti il campo delle teorie della melodia si ingrandisce all'improvviso quando si ha una rottura dell'etnocentrismo (cfr. **etnocentrismi**, ma anche **centrato/acentrato**).

Per giungere a qualche conclusione occorre una notevole chiarezza **semantica**, sviluppando un'analisi che chiarisca anche i termini linguistici (cfr. **linguaggio**) e decomporre il **concetto** di melodia secondo una pluralità di **elementi**, che considerino i contenuti di cantabilità (cfr. **canto, suono/rumore**), i contenuti ritmici (cfr. **ritmica/metrica, ritmo**) senza trascurare né la particolare importanza degli elementi storicamente acquisiti (cfr. **tonale/atonale, scala**) né la presenza nella musica di elementi legati alla **combinatoria** dei simboli (cfr. anche **segno, simbolo, significato**).

Armonia e melodia sono termini che non devono essere contrapposti, ma elevati nella astrazione (cfr. **astratto/concreto**) a «proprietà», in modo che possano coesistere nel medesimo oggetto elementi armonici e melodici (cfr. anche **opposizione/contraddizione, dato, qualità/quantità** e **dialettica**). In tal modo si evidenzia anche il ruolo della musica nella **natura** e nella **società** e si viene rinviati a contenuti profondi secondo entrambe le direzioni della contraddizione. Per porre in relazione le teorie della melodia occorre una partizione che non sia rigida. Qui è proposta una tri-partizione secondo: *a*) lo studio della fraseologia; *b*) quello dei contorni, disegni e curve; *c*) l'analisi della progressione della linea melodica. In tal modo il fenomeno è indagato in modo adeguato, secondo una pluralità di punti di vista.

L'eterogeneità delle teorie della melodia deriva certamente dalla grande molteplicità delle variabili isolabili, ma anche dal fatto che la melodia è stata oggetto di discorsi con obiettivi analitici divergenti. Di tutto ciò si dà un tentativo di classificazione (cfr. **sistematica e classificazione**), distinguendo due grandi famiglie di lavori descrittivi: «verbali» (cfr. **comunicazione, orale/scritto**) e «modellizzati» (cfr. **modello**) e utilizzando all'occorrenza partizioni piú fini.

Ritmica/metrica

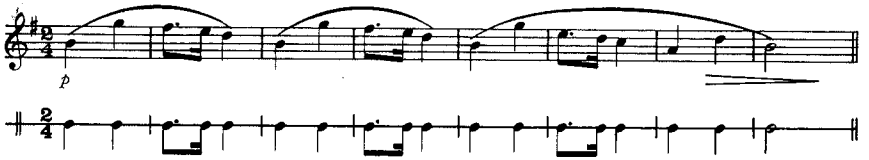
1. *Semplicità e ambiguità del concetto di «ritmo».*

Il modo d'essere fisico della musica è essenzialmente temporale. Non ci si stupirà dunque se tutte le discussioni relative all'organizzazione del tempo in musica dànno l'impressione di riguardare questioni fondamentali e, perché no, metafisiche. «La musica è una speculazione sul tempo inseparabile da un'esperienza del tempo vissuto», scriveva anni or sono Gisèle Brelet [1949, p. 35]: dimmi quale musica ami o scrivi, e comprenderò la natura del tuo rapporto con il tempo. La musica è una «macchina per sopprimere il tempo», afferma ancora Lévi-Strauss [1964, trad. it. p. 32]: tutto avviene come se il destino e la fragilità dell'uomo si svolgessero metaforicamente nel breve dispiegarsi di un'opera musicale. Di qui forse l'importanza assunta, nella maggior parte delle mitologie, dal soffio del dio creatore dell'universo. «In principio era il ritmo», enuncia Bülow, riconducendo a una stessa origine la genesi del mondo e quella della musica.

Argomento dunque fondamentale il ritmo, per l'uomo e per la musica. Si sono già viste, a proposito della melodia, tutte le ambiguità concettuali e teoriche alle quali essa dà luogo [cfr. Nattiez 1979]. Conosce forse miglior sorte il ritmo musicale?

Proprio come per la melodia, è pressoché assente nelle scuole di musica un insegnamento specifico del ritmo, un insegnamento comunque paragonabile a quello dell'armonia. A questo proposito, nonostante il suo esclusivismo talvolta settario, l'attività pedagogica dello svizzero Jaques-Dalcroze tendeva a colmare una lacuna. «È significativo, – egli constatava, – che nessun trattato d'armonia o di composizione abbia mai indicato, fino a oggi, l'influsso della ritmica e della dinamica sulla melodia e sull'armonia, e viceversa» [1920, p. 74].

Quanto alle teorie, il discorso sul ritmo in esse non manca: Aristosseno, Aristide Quintiliano, Reicha, Marx, Hauptmann, Lussy, Westphal, Riemann, Meyer e Cooper, Fraisse e Yeston non sono che i nomi piú importanti. Indubbiamente perché, a differenza della melodia, il ritmo sembra un oggetto piú facilmente identificabile. È possibile infatti immaginare qualcosa come un ritmo puro: una melodia privata di altezze, intensità e timbro.



Ciò che si può ricavare da questo primo e primario esperimento di commutazione è che il «grado zero» del ritmo consiste in *intervalli di tempo fra degli*

eventi. (Si sostituisca con 'spazio' il termine 'tempo', e si avrà la chiave di espressioni metaforiche come 'ritmo pittorico', 'ritmo architettonico', ecc., di cui non si tratterà nell'ambito di quest'articolo).

Ma purtroppo le cose non sono cosí semplici. Tutto avviene come se si sapesse precisamente che cos'è il ritmo. Ora, ciò che colpisce quando si studiano le teorie ritmiche è la loro mancanza di omogeneità. «Fra tutti gli elementi della musica, – constata Brăiloiu [1951, ed. 1967 p. 239], – nessun altro ha suscitato tante polemiche o ha dato luogo a piú speculazioni del ritmo. Le sue definizioni vanno dalla metafora al piú rigoroso tecnicismo senza che peraltro, almeno finora, se ne sia ricavata una teoria coerente». Tanto che Groot [1932] poteva segnalare una cinquantina di significati diversi del termine 'ritmo', e Willems [1954, p. 53] affermare di averne raccolti quattrocento. Ad eccezione di Curt Sachs [1953] che, per reazione, si rifiuta d'intraprendere l'esame delle diverse accezioni del termine, non esiste alcun'opera sul ritmo che non si apra con un lamento rituale sul disordine delle definizioni di tale termine e che, a sostegno, non ne dia un florilegio [cfr. Lussy 1883, ed. 1911 p. 1; Kunst 1950, pp. 1-6; Willems 1954, pp. 54-64; Fraisse 1956, pp. 1-7; Creston 1964, pp. IV-V].

L'opinione di Fraisse riassumerà qui l'idea generale: «Partire da una definizione precisa è una comodità rifiutata da chi studia il ritmo. Ruckmick lo constatava nel 1927, René Dumesnil vi si sofferma e non esita a parlare di torre di Babele. I lessicografi sono imprecisi e non esaurienti, e i musicologi arrivano a formulare definizioni parziali o esclusive che non permettono di inglobare le diverse accezioni. L'origine di questa difficoltà non sta tanto in qualche carattere misterioso del ritmo, quanto in una complessità che rende impossibile qualunque definizione semplice. Il ritmo non è un concetto univoco, ma un termine generico; solo un'analisi può scoprirne le componenti e cogliervi un'unità gerarchica» [1956, p. 1].

Non è dunque in ossequio alla tradizione che si esamineranno qui nuovamente tali definizioni, ma per tentare di discernere i tratti impliciti nell'uso del termine 'ritmo'.

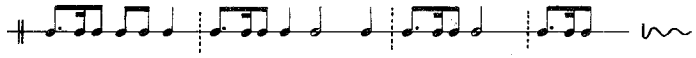
2. *Il ritmo in generale: sviluppo, periodicità e strutturazione.*

Nella misura in cui il termine 'ritmo' non è specifico del campo musicale, è utile, in un primo momento, prendere in esame alcune definizioni generali, anzi quelle del «senso comune». In un brillante studio filologico, Emile Benveniste [1951] ha potuto dimostrare che «ῥυθμός, secondo i contesti in cui lo si trova, designa la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica: si addice al *pattern* di un elemento fluido, a una lettera arbitrariamente modellata, a un peplo che si dispone a piacimento, alla particolare disposizione del carattere o dell'umore... Possiamo allora comprendere come ῥυθμός, che significava letteralmente "particolare modo di scorrere", sia stato il termine piú adatto a descrivere delle "disposizioni" o delle "configurazioni" prive di stabilità o necessità

naturali e derivanti da una sistemazione sempre soggetta a cambiamento» (trad. it. p. 396). Solo piú tardi, in particolare con Platone, si applica il ritmo alla musica per designare il «movimento ordinato (τάξις)» [*Leggi*, 665a]. «Si potrà allora, – commenta Benveniste [1951, trad. it. p. 398], – parlare del "ritmo" di una danza, di un'andatura, di un canto, di una dizione, di un lavoro, di tutto quanto suppone un'attività continua scomposta dal metro in tempi alternati». Di qui il significato di espressioni correnti, come 'ritmo delle onde', 'ritmo cardiaco', 'ritmo respiratorio', 'ritmo delle stagioni'. Tutte contengono insieme l'idea di uno *svolgimento* nel tempo e quella di ritorno *periodico* di un evento. Con varie sfumature, questi due temi ricorrono nella maggior parte delle definizioni generali del ritmo: per Meumann [1894] il ritmo è un'eccitazione che si sfoga in movimenti ordinati; per Servien [1930] è periodicità percepita; per Willems [1954] è relatività fra movimento e ordine; per Souriau [citato in Souris 1948, p. 4] è la forma conferita a una progressione mediante il ritorno, a intervalli uguali, degli elementi di un'organizzazione ciclica a cui sovrintende uno schema, tanto semplice quanto possibile, che riproduce indefinitamente e continuamente i suoi effetti.

Un certo numero di definizioni del ritmo, *musicale* questa volta, riprende queste due stesse idee di fluidità e di periodicità: il ritmo musicale è l'ordine nel tempo per Delacroix [1927]; per Emmanuel [1926] è l'organizzazione della durata; per Aristide Quintiliano [citato in Lussy 1883, ed. 1911 p. 1] è un insieme di tempi disposti secondo un certo ordine; per D'Indy [1903] è l'ordine e la proporzione nello spazio e nel tempo.

In seguito, nell'ambito di questo articolo, si riutilizzeranno piú volte alcuni termini tipici delle discussioni sul ritmo: è bene quindi ridefinirli per eliminare qualsiasi ambiguità. Con 'periodicità' s'intende il ripetersi di uno stesso evento. Se il tempo che separa due occorrenze di uno stesso fenomeno è costante, si parla di *isocronia*. È importante tenere ben presente l'idea che esistono anche periodi non isocroni. Ad esempio, in questa sequenza si ha ritorno periodico, ma non isocrono, di una stessa figura ritmica:



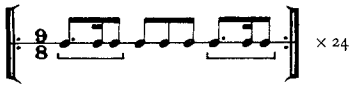
Sembra costante il tratto semantico di fluidità, ma basta quello di «periodicità» a caratterizzare il ritmo? Secondo McDougall [1902], i ritmi un po' piú elaborati comprendono non solo il ritorno regolare di stimoli sensoriali, ma anche la loro periodica differenziazione. E Rambaud: «In un'opera d'arte, un ritmo esiste solo tramite le sue costanti, ma vive grazie alle sue variabili» [citato in Willems 1954, p. 65]. Ruckmick [1927] è ancora piú categorico: per lui, infatti, il ritmo è la percezione di una *forma temporale* nella quale i membri periodicamente ripetuti vengono variati, in modo sistematico, in uno o piú dei loro attributi qualitativi o quantitativi. Secondo Forel [1920], il ritmo è una successione piú o meno regolare di due o piú unità ritmiche, essendo l'unità ritmica costituita dalla successione di diversi fenomeni coordinati. E per Warren [1934], il ritmo è il ritorno seriale di un determinato intervallo di tempo, o di

un *gruppo* di intervalli di tempo marcato da suoni. Sicché in queste definizioni – per la maggior parte raccolte da Fraisse – la periodicità sembra sfumare rispetto alla differenziazione, ma a una differenziazione organizzata, quella che Fraisse chiama «strutturazione» [1956, pp. 2-3].

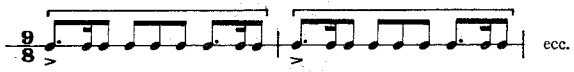
Tutte queste definizioni richiedono una prima serie di commenti.

Il tratto comune alle nozioni di periodicità e di strutturazione è l'esistenza di un intervallo di tempo fra due eventi. Forel non ha torto quando parla di due o piú unità ritmiche, perché nello stesso modo in cui si può difficilmente parlare di melodia se non si hanno almeno due altezze distinte [cfr. Nattiez 1979, p. 1045], cosí sembra difficile parlare di ritmo in presenza di un solo evento. ♩ è un valore di durata; si può cominciare a parlare di ritmo quando se ne abbiano almeno due: ♩ ♩, per esempio.

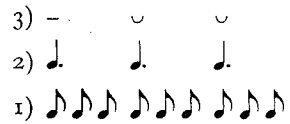
Il concetto di periodicità che preoccupa tanti autori appare molto ambiguo. Infatti, di quale periodicità si tratta? La figura ritmica ♩.♫ costituisce indubbiamente un ritmo, ma essa non comporta alcuna figura ricorrente; ha la sua organizzazione descrivibile aritmeticamente (3/16+1/16+2/16), ma, per individuarvi una periodicità, è necessario far emergere una scansione sottostante: ♪♪♪. Allo stesso modo si può parlare di periodicità se si ha ricorrenza di uno stesso motivo ritmico, ad esempio il ♩.♫ nel ritmo dell'incudine che separa le scene II e III dell'*Oro del Reno* (*Das Rheingold*, 1869) di Wagner:



Questa misura costituisce anche nel suo insieme, e a un altro livello, un'unità periodica, poiché viene ripetuta ventiquattro volte. Tale ritorno ciclico è identificabile grazie alla prima nota del primo motivo che, a differenza degli altri due, è di tempo forte:



Di conseguenza, esiste un livello di periodicità sottostante, piú ampio di quello identificato all'inizio (♪♪♪) e che consiste nella scansione a tre tempi, marcata da un primo tempo forte:



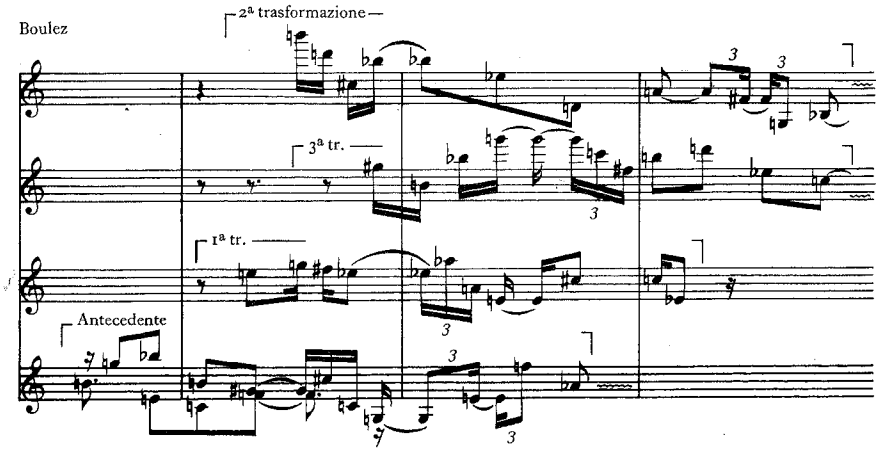
Si sono dunque identificati due tipi di periodicità: quella che potrebbe definirsi una periodicità di superficie (il ripetersi del motivo ♩.♫, quello di tutta la misura), e una periodicità piú profonda, *implicita* nello svolgimento ritmico. Il primo tipo è relativamente comune, perché in qualsiasi stile musicale, essendo limitato il numero di elementi combinabili, non è possibile evitare il ritorno di

figure identiche. Per contro, la periodicità «profonda» sembra costituire uno dei principî organizzatori del ritmo: «Il ritmo non può concepirsi che tramite percezione di rapporti fra punti d'appoggio, divisi o meno, isocroni o meno, e non tramite somma di cellule indifferenziate, uguali o no» [Chailley 1971, p. 9]. In altre parole, il ritmo non esisterebbe se non esistesse un sistema di riferimento chiamato *metro*.

3. *Eterogeneità dei sistemi di riferimento metrici.*

L'esempio di Wagner precedentemente citato permette di comprendere la natura del sistema di riferimento nella musica occidentale. La struttura metrica di un'opera è caratterizzata da due elementi: una battuta isocrona (delle semiminime puntate nell'esempio qui riportato) e un'accentazione, ugualmente isocrona, il cui periodo ricorre ogni tre tempi. Tale accentazione permette di ricavare dal continuum della battuta di base delle unità ternarie. Ciò che è tipico della musica occidentale è che l'unità metrica è delimitata da un accento. Non sempre accade cosí, come si vedrà fra breve; per ora si vuole soltanto insistere sul fatto che non è possibile parlare di metro senza una scansione e una ripartizione in unità.

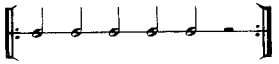
Ma allora non esisterebbero musiche senza un sistema di riferimento? È verso un tale ideale che tende la musica di Webern e dei suoi discepoli: «Webern soltanto..., – scrive Boulez [1948, trad. it. p. 65], – è arrivato a dislocare la misura regolare con un impiego straordinario dei controtempi, delle sincopi, degli accenti su tempi deboli, delle cadute su tempi forti, e tutti gli altri artifici impiegati per farci dimenticare la quadratura».



Tutta la questione sta quindi nel sapere se è possibile una musica senza sistema di riferimento. La citazione di Chailley racchiude evidentemente, come

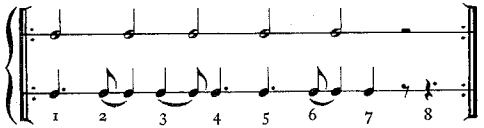
accade spesso nei suoi scritti, una frecciata contro l'estetica bouleziana. A proposito di Boulez, Nicole Lachartre nota: «Il continuo rinnovamento sfocia talvolta in un effetto globale di monotonia, come se bastasse un minimo di ripetizione alla percezione dell'irregolarità» [1972, p. 567]. Ci si può comunque chiedere se l'ascoltatore non ristabilisca dei punti di riferimento non previsti dal compositore, basandosi, ad esempio, su convergenze di masse o di dinamiche.

Le musiche elettroacustiche sembrano essere d'altro tipo, ben diverse dalle musiche postweberniane. «Al limite..., – scriveva Gisèle Brelet [1949, p. 349], – la sonorità tende all'aritmia». La concatenazione e la combinazione di oggetti sonori che si distinguono per massa, grana e andamento, e non piú per altezza, durata e intensità, creano forse una musica da cui manca qualsiasi riferimento temporale stabile. «Ascoltare la sonorità significa inabissarsi nell'eterno presente della sua presenza, significa fuggire nelle profondità dell'istante e abbandonare il divenire. D'altra parte, la sonorità è continuità indivisa, fluente transizione» [*ibid.*]. Ma è soprattutto alle musiche di tradizione orale che è ora necessario volgersi. In una delle piú minuziose descrizioni ritmiche che l'etnomusicologia abbia mai prodotto, Brăiloiu osservava che l'Occidente «ha molta difficoltà ad immaginare che una ritmica autonoma possa fondarsi su dati sostanzialmente diversi da quelli da esso ritenuti universalmente validi» [1951, ed. 1967 p. 240]. Si esamini ad esempio questa figura ritmica, fra le piú semplici, raccolta in Africa da Simha Arom [1978, p. 171] presso i Gbaya:

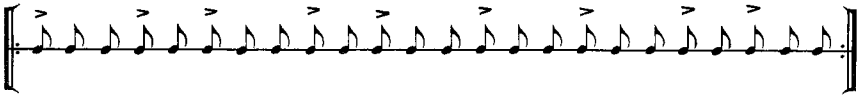


Qualsiasi esperto occidentale, non prevenuto, con tutte le migliori intenzioni scandirà questa formula cosí:

Se invece si chiede la scansione a un Gbaya, si ottiene:



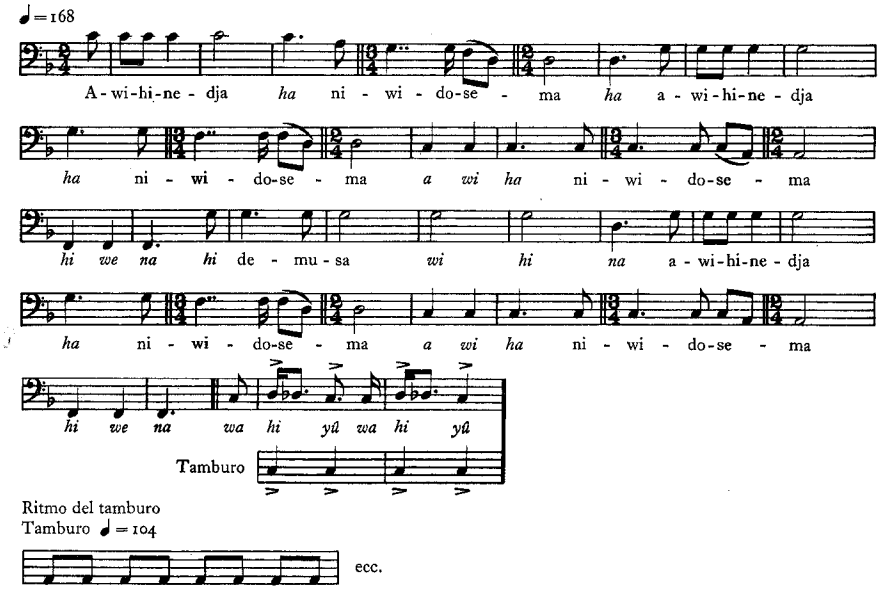
Ora, in etnomusicologia non esistono poi tantissimi metodi per scoprire quale sia il riferimento soggiacente proprio di una cultura: è necessario chiederlo. «Nella quasi totalità dei casi, si ottiene una battuta regolare, isocrona: è la materializzazione del tempo musicale, della "battuta"-base della formula» [*ibid.*, p. 169]. Ecco un altro esempio tratto dalla stessa opera. Si tratta del ritmo *mandoba* dei Pigmei Aka [*ibid.*, p. 168]:



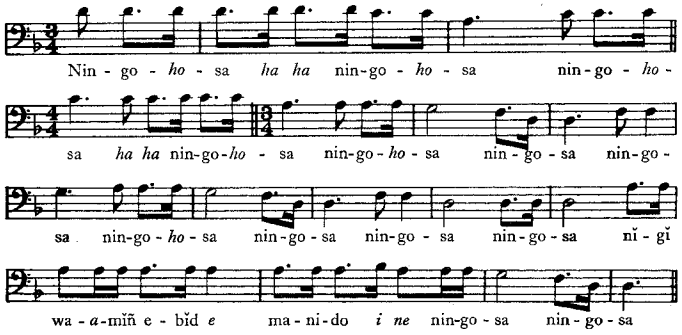
La battuta ottenuta è la seguente [*ibid.*, p. 170]:

Si ha dunque a che fare con una formula fondata su otto tempi comprendenti ciascuno tre valori minimi; il sistema di accentazione coincide però solo in tre punti con la battuta soggiacente. L'unità metrica, qui, è caratterizzata da una pulsazione soggiacente di otto tempi. Inoltre – ed è proprio questa la grande differenza con la metrica occidentale – questo raggruppamento in otto tempi non è determinato da un accento con funzione di «marcatore di frase», ma – cosa ben diversa – dalla periodicità di un pattern di ventiquattro unità, caratterizzate da nove accenti irregolarmente distribuiti.

Tuttavia, non si deve necessariamente confondere battuta metrica e accompagnamento di percussione; piú esattamente, è necessario chiedere quale essa sia. Frances Densmore ha dimostrato che presso i Chippewa l'accompagnamento di tamburo si sviluppa secondo il tempo ♩=104, mentre il canto si sviluppa invece secondo la semiminima a 168 [1910-13, ed. 1972 p. 28]:

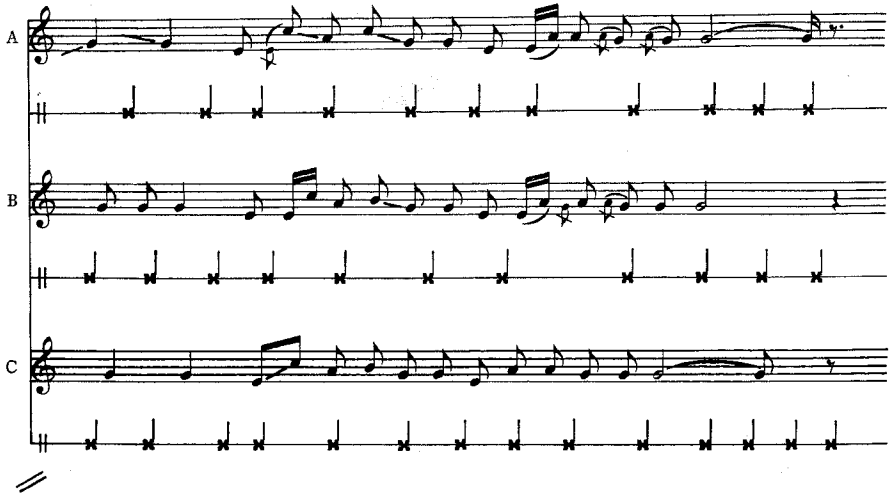


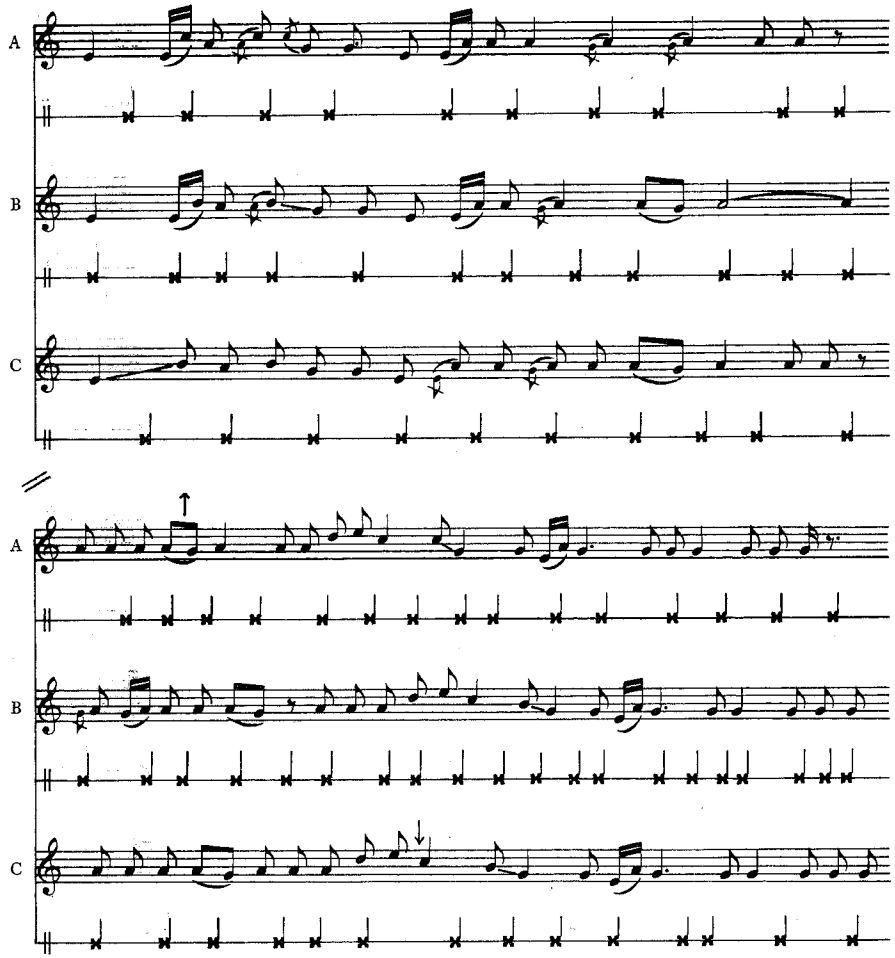
In un altro esempio [*ibid.*, p. 58], è il tamburo che procede piú velocemente (♩=152, contro ♩=96 per la voce):



La percussione sembra dunque indipendente dalla voce. Ma il tamburo costituisce realmente un riferimento metrico per la voce, secondo un principio non codificato, o la voce possiede invece un riferimento metrico distinto dalla battuta del tamburo? In tal caso, si tratterebbe di una musica sistematicamente fondata su ciò che impropriamente viene chiamato «poliritmia» e che invece sarebbe preferibile denominare, come suggerisce Kunst [1950, pp. 24-27], «polimetria».

I canti eschimesi che accompagnano la danza a ritmo di tamburo costituiscono un caso ancora piú sconcertante: in essi la battuta del tamburo è molto spesso non-isocrona, e se si registra lo stesso canto piú volte, ad esempio tre, non si ottengono le stesse battute:





Tutti questi canti sono stati registrati da Ramon Pelinski il 21 maggio 1976 a Rankin Inlet. Le tre versioni sono cantate dalla stessa informatrice (Teresa Kimalardjuk), mentre il tamburo è stato tenuto per A e B da Kurok e per C da Anarvak. Le versioni B e C sono state trascritte da Patrick Halliwell e A da Ramon Pelinski, che l'autore di questo articolo ringrazia per l'autorizzazione a riprodurre tali documenti inediti.

Il «sistema» – ammesso che ve ne sia uno – non è ancora stato oggetto di uno studio specifico. Rimane l'interrogativo: canto e tamburo hanno ciascuno una loro propria struttura metrica, o possiedono invece una struttura metrica comune che si arriverà un giorno a rendere manifesta?

4. *Ritmo e metro: dalla confusione alla netta separazione.*

Una volta ammessa la specificità – o l'ambiguità – delle organizzazioni metriche a seconda degli stili e delle culture, ci si volge ora nuovamente alla musica occidentale per studiarvi un altro punto controverso. Quando il dizionario Robert definisce il ritmo «distribuzione di una durata in una successione di intervalli regolari, resa percepibile dal ripresentarsi di un riferimento», non descrive infatti ciò che, nelle pagine precedenti, si era chiamato 'metro'?

Numerose definizioni del ritmo si confondono dunque con quelle del metro. D'ora in poi, nella parte seguente di quest'articolo, si tratterà del metro della musica occidentale. «Per ritmo s'intende soprattutto il carattere di un movimento periodico in quanto comporta una successione di massimi e di minimi, di tempi forti e di tempi deboli» [Lalande, citato in Fraisse 1956, p. 3]. «Movimento nel tempo, caratterizzato dall'uguaglianza delle misure e dal succedersi di tensione e rilassamento» [*Century Dictionary*, citato *ibid.*]. «Il ritmo procede per *rapporti di grandi unità divisibili*, stabilendosi in seguito nuovi rapporti nelle divisioni interne, e *non per giustapposizione di piccole unità* non scomponibili raggruppate in cellule» [Chailley 1971, p. 12]. «Se un movimento da noi percepito è di tal sorta che il tempo – la durata che esso assume – può essere suddiviso in maniera regolare in piccoli frammenti, allora viene chiamato ritmo» [Westphal, citato in Souris 1948, p. 3]. «Il ritmo rimanda alla battuta della musica – l'elemento temporale» [Reeve, citato in Creston 1964, p. IV]. Per Verrier [1912] il ritmo è costituito dal ritorno isocrono del tempo forte, o ictus. Lowe, in «Musical Times» (1942), afferma che il termine 'ritmo' viene costantemente utilizzato in maniera erronea: esso non ha che un significato valido in musica, e cioè il numero di misure in una frase. E Fraisse, che tuttavia è molto sensibile alle ambiguità di vocabolario, dice esplicitamente di non ritenere necessario indugiare sulla distinzione ritmo/metro: «Il ritmo può coincidere o meno con la misura. Il problema è fondamentale nell'ambito dell'estetica, ma non modifica sostanzialmente il nostro problema» [1956, p. 4]. O ancora: «Accentazioni e durate concorrono a creare una struttura ritmica empirica. Non esiste alcuna ragione per opporre, dal punto di vista psicologico, il metro o la misura al ritmo» [*ibid.*, p. 21]. Si vedrà di spiegare piú avanti la sua posizione.

È chiaro, dunque, dalle definizioni appena lette, che il termine 'ritmo' vi designa non tanto la strutturazione delle unità di superficie, quanto il riferimento periodico metrico. Sicché non ci si deve sorprendere se alcuni musicologi, pur mantenendo la distinzione lessicografica tra ritmo e metro, definiscono tranquillamente il metro *una parte del ritmo*. Sant'Agostino afferma che ogni metro è ritmo, ma ogni ritmo non è necessariamente metro. E Monod: «Il metro è una delle forme del ritmo. È metrico ogni ritmo che suddivida la durata in parti uguali o nettamente commensurabili fra loro» [1912, p. 71]. E Creston: «Il metro è solamente *un* elemento nell'organizzazione della durata, mentre il ritmo li include tutti» [1964, p. 2].

Infine, un certo numero di autori *separa* decisamente il metro dal ritmo.

Hauptmann: «Si chiamerà metro la misura costante utilizzata nella misurazione del tempo, e ritmo il tipo di movimento contenuto in tale misura» [citato *ibid.*, p. IV]. D'Indy: «Battere la misura e ritmare una frase musicale sono due operazioni completamente diverse, spesso opposte» [1903, ed. 1912 p. 27].

Appartengono a questa terza famiglia di definizioni tutte quelle che, prendendo atto del ruolo dei tempi forti e dei tempi deboli nel metro, pongono l'accento non secondo il ritmo, ma in base al metro. Creston: «Il ritmo, in musica, è l'organizzazione della durata in un movimento ordinato... Il metro è un raggruppamento di pulsazioni» [1964, pp. 1, 17]. Blom: «Metro: pattern ritmici prodotti in musica da note di varia lunghezza combinata con i tempi forti e deboli (*arsi* e *tesi*)» [citato in Kunst 1950, p. 8]. Lussy definisce il metro «il ricorso periodico, a brevi distanze, di un *suono piú forte*, che suddivide un brano di musica in piccoli frammenti, chiamati misure, aventi tutti uguale valore o durata» [1874, ed. 1897 p. 6].

Secondo Riemann, caratteristica del ritmo è la durata, mentre l'intensità (accentuale) è propria della musica. Per Kunst [1950, p. 1] la metrica studia i raggruppamenti di elementi melodici in suoni lunghi o brevi, accentati o privi d'accento. Questa precisazione è rilevante per il presente articolo, poiché condurrà in seguito allo studio del legame fra durata e accento; in ogni caso, essa giustifica l'utilizzazione degli schemi propri della metrica poetica (—⏑⏑, ⏑—, ⏑—⏑, ecc.) nell'analisi del ritmo musicale (Aristosseno, Westphal, Meyer e Cooper). Fraisse sottolinea che «la strutturazione può essere di tipo *intensivo* (tempo in battere e in levare, differenze d'accentazione) e di tipo *temporale* (brevi e lunghe, note di musica...)» [1956, p. 3].

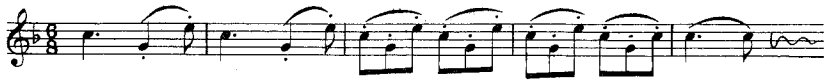
Da una nozione di ritmo che *assorbe* quella di metro si è dunque passati a una nozione di ritmo *comprendente* il metro, per arrivare infine al ritmo *distinto* dal metro, con l'intervento di un terzo elemento: l'*accento*. Come giustificare tale situazione, e cosa concluderne?

1) Se il metro può essere confuso con il ritmo è perché, come si è detto all'inizio, il termine 'ritmo' designa fondamentalmente un intervallo di tempo fra due eventi, quali che essi siano. Da una parte, si parla di ritmo delle stagioni come di ritmo cardiaco: l'intervallo di tempo è tutt'uno con la periodicità; dall'altra, metro e ritmo si possono confondere perché una *struttura metrica* possiede due qualità proprie del ritmo in generale: l'intervallo di tempo, periodico e isocrono, fra le battute sottostanti, e l'intervallo di tempo, piú grande, anch'esso periodico e isocrono, fra i ricorsi del tempo forte, che funge da punto di riferimento e che suddivide il continuum delle battute in unità isocrone (le misure).

2) Il concetto di ritmo può quindi non solo designare il fenomeno del metro stesso, ma applicarsi anche a qualunque elemento del materiale musicale:

– l'accento, beninteso: «Il ritmo, – dice D'Indy [1903, ed. 1912 p. 23], – si applica non solo alla *durata* relativa dei suoni, ma anche alle loro relazioni d'*intensità*, e persino d'*acutezza*». Si spiega dunque facilmente la posizione di Fraisse, che in precedenza era qui sembrata sconcertante: «L'analisi

psicologica dimostrerà che le strutture accentuali non possono essere separate dalle strutture temporali» [1974, p. 11];
– una stessa altezza (si veda ad esempio la *Pastorale* di Beethoven):



– il ritmo della linea melodica (suoni ascendenti e discendenti) [Willems 1954, p. 14];
– il ritmo armonico (successione degli accordi e delle cadenze) [*ibid.*];
– e persino le unità musicali di identica durata: un ritmo è «uno schema melodico breve con una cadenza debole (quattro misure e una semicadenza)» [Reicha 1814, ed. 1832 p. 9]. «Il ritmo suddivide in parti uguali, e quindi in maniera simmetrica, una successione di misure. Di conseguenza si può ben dire che le misure sono i tempi del ritmo, come le semiminime e le pause sono i tempi di una misura semplice» [*ibid.*, p. 10].

Dunque, qualsiasi fenomeno ricorrente può dare origine non soltanto a un *ritmo*, ma anche a un *metro*, purché la ricorrenza sia periodica e isocrona. Si spiega allora la generalità del concetto di ritmo. Come afferma Eric Blom [1946, p. 495], «in senso lato, il termine 'ritmo' designa tutto ciò che, nella musica, concerne cose dipendenti dal tempo, come il metro, l'opportuna distribuzione e l'armonia delle frasi, ecc.», o, come si può leggere ancora piú a chiare lettere in Fox Strangways [1954*b*, p. 479], «il ritmo è tempo, moto ordinato, metro e altre cose ancora amalgamate in una sola, e non sorprende dunque che il termine sia stato utilizzato per designare singolarmente ciascuna d'esse».

3) Conseguenza pratica: se ogni periodicità isocrona tra fenomeni qualsiasi tende a dare la sensazione di un metro, il metro che ne deriva può entrare in conflitto con quello esplicitamente indicato dal compositore in testa allo spartito. Si esaminerà in seguito dettagliatamente questo punto cruciale del conflitto ritmo/metro.

4) Conseguenza teorica: nello stesso modo in cui le diverse teorie melodiche si costituiscono a partire da una selezione dei parametri considerati caratteristici della melodia [cfr. Nattiez 1979, p. 1058], le varie teorie del ritmo privilegiano successivamente i diversi elementi costituenti un'articolazione ritmica. Prima di passare oltre, conviene ora procedere a una rapida disamina storica di tali teorie.

5. *Compendio delle teorie ritmiche.*

Nel paragrafo precedente ci si è forse stupiti nel trovare – nelle definizioni di Reicha – il concetto di ritmo applicato a un insieme di misure costituenti una frase. Fin dal XVIII secolo, nell'intento di assimilare la forma musicale alle figure retoriche, i teorici intendono per 'ritmo' un numero costante di misure

(periodicità) marcate da un movimento cadenzato. Secondo Yeston [1976, pp. 14-18], Riepel [1752-54] è stato uno dei primi teorici a concepire la segmentazione di un'opera in ampie unità regolari, marcate dalla funzione tonale delle altezze. Da notare che gli uomini del secolo dei lumi non avevano dimenticato il significato che il termine 'ritmo' poteva assumere nell'antichità, tanto che Kirnberger precisava: «Si usa questo termine in due accezioni. Talvolta esso designa ciò che gli antichi chiamavano ῥυθμοποιία, cioè il carattere ritmico di un'opera; ma d'altra parte esso indica anche una frase (*Satz*) o segmento (*Einschnitt*). Viene usato nella prima accezione quando qualcuno dice: "Questa composizione è realizzata con un ritmo scorretto" o "non ha un buon ritmo". Viene utilizzato nella seconda quando si dice "un ritmo (*Einschnitt*) di quattro misure"» [1771-79, p. 135]. All'inizio del XIX secolo, Reicha è ormai un tardo esponente di una concezione largamente diffusa nel secolo precedente: «Il ritmo raffronta il numero di misure di un membro al numero di misure dell'altro, e cerca di uguagliare i due membri sotto questo rapporto, senza tener conto del valore delle note» [1814, ed. 1832 p. 13]. Cosí, quando Rousseau scrive nel suo *Dictionnaire de musique* che «il ritmo si applica propriamente al valore delle note e si chiama oggi misura» [1768, p. 422], René Dumesnil [1949, p. 47] ha indubbiamente torto a vedervi un'eresia: Rousseau si rifà infatti semplicemente all'uso del XVIII secolo.

Questa concezione del ritmo tende a protrarsi nel XIX secolo, ma in concorrenza con il significato che il termine 'ritmo' aveva per gli antichi e che ora ricompare. In Marx, uno dei primi a riconoscere l'esistenza di un'organizzazione gerarchica dell'accento [1839, ed. 1841 pp. 133-34], il termine 'ritmo' conserva ancora il significato che aveva nel XVIII secolo: sono combinazioni di membri di due, quattro od otto misure, piú raramente di tre o di cinque che, secondo lui, realizzano un «ritmo costante» [*ibid.*, p. 202]. In Weber, i termini 'ritmo', 'misura' e 'metro' sono piú o meno sinonimi: essi designano segmenti musicali uguali, simmetricamente accentati [1817-21, I, pp. 80-81], e 'ritmo' sostituisce i termini 'frasi' e 'periodi', da lui non utilizzati, tanto che i segmenti non-simmetrici vengono detti non-ritmici [Smither 1960, pp. 31, 37]. In Lussy, infine, nonostante un'attenzione tutta particolare ai problemi dell'accento, la definizione di ritmo è tuttavia mutuata dai predecessori: «Il ricorrere periodico di due in due, di tre in tre o di quattro in quattro misure di *identico valore*, costituenti cosí dei gruppi, degli schemi simmetrici, ciascuno dei quali contiene un membro di frase musicale corrispondente a un verso della poesia» [1874, ed. 1897 p. 6].

Tuttavia già vent'anni prima – in Hauptmann [1853, p. 223] – il metro designava con nettezza il ricorso regolare del tempo, e il ritmo il movimento particolare contenuto in una misura.

Parallelamente, per tutto il XIX secolo l'accento prende via via il sopravvento. Weber, anche se per lui l'accentazione rimane una questione di «sensibilità interiore» [1817-21, I, p. 106], introduce i concetti di desinenze maschili e femminili [*ibid.*, p. 152], che, tramite D'Indy, permangono vitali fino ad oggi. Ma è soprattutto con Hauptmann [1853] in termini hegeliani e con Westphal,

che ridà vita alle teorie dell'accento di Aristosseno, che l'accento assume un'importanza primaria nell'ambito delle teorie ritmiche. Per determinare l'accentazione dei diversi tipi di metro Hauptmann costruisce un vero e proprio sistema basato sulle trinità hegeliane. Questa teoria avrà un'influenza decisiva su Riemann, non solo perché gli offre un quadro di pensiero hegeliano, ma perché l'analisi ritmica e metrica passano ormai attraverso la delimitazione di unità. Westphal [1880], dal canto suo, reintroduce la problematica aristossenica, che definiva i diversi tipi di metro a seconda della combinazione di lunghe e di brevi. Egli analizza cosí la musica dopo Bach in termini di trochei, giambi, dattili, spondei, ecc. Suo continuatore sarà in Francia Combarieu, autore di un'opera dal titolo evocatore: *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique* [1897].

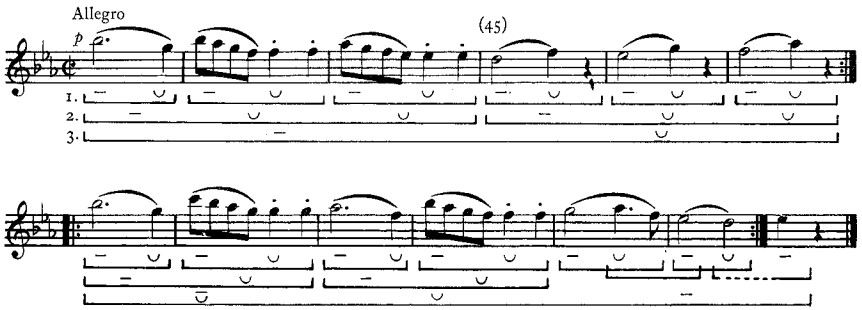
Un posto a parte merita Lussy. Piú preoccupato dell'efficacia empirica delle interpretazioni che del rigore sistematico e teorico, egli si sforza continuamente, in vari scritti, di stabilire delle regole per la corretta accentazione delle opere. Essendo in lui l'accento ritmico definitivamente preminente sull'accento metrico indicato in testa allo spartito, egli si propone di riscrivere le opere secondo i cambiamenti di metro che si possono dedurre dalla «superficie» ritmica. Lussy si trova cosí di fronte alla stessa preoccupazione fondamentale di Riemann – le cui idee saranno da lui integralmente riportate nelle successive edizioni dei suoi *Traités* – secondo cui il primo tempo della misura è sempre accentato. Riemann [1884; 1903] si spingeva persino oltre sostenendo che ogni musica è basata su un tempo debole, reale o sottinteso, precedente il tempo forte (◡–): è la famosa teoria dell'anacrusi. Sulla stessa linea, sistematica e normativa, egli sostiene che le unità di quattro (e otto) misure – la *Vierhebigkeit* – costituiscono la norma dell'organizzazione periodica delle opere. Il teorico cerca cosí di ridurre la varietà dei fenomeni musicali a un piccolo numero di unità elementari. Ma a voler troppo ridurre la complessità del reale per captarne l'essenza si finisce per distorcere i fatti, tanto che le affermazioni di Riemann non presentano oggi che un interesse storico.

Se si eccettua Wiehmayer [1917; 1927], i cui lavori rappresentano una sorta di sintesi di Hauptmann, Westphal e Riemann, si è in diritto di ritenere che, accanto a molteplici testi di carattere generale, *The Rhythmic Structure of Music* di Cooper e Meyer [1960] costituisca, fino all'opera di Yeston [1976], l'unica teoria operativa del ritmo per il XX secolo, nella misura in cui gli autori propongono un approccio analitico delle opere da un punto di vista ritmico e metrico.

Gli autori si soffermano poco sulle fonti della loro teoria, rinviando all'opzione gestaltica generale della precedente opera di Meyer [1956; sull'applicazione della *Gestalttheorie* alla teoria musicale in Meyer, cfr. Nattiez 1979, pp. 1056-1058] e citando, per il punto di vista psicologico, l'ormai superata opera di Mursell [1937], a proposito della quale Yeston [1976, pp. 31-32, nota 30] sostiene senza mezzi termini che essa non propone alcun fondamento psicologico tangibile a una teoria del ritmo. Per contro, si sente l'influenza indiretta di Schenker, nel senso che la «struttura ritmica della musica» viene evidenziata in termini di

livelli gerarchici sovrapposti (Cooper e Meyer sottolineano incidentalmente quest'influenza [1960, pp. 70, 146] e utilizzano a due riprese [*ibid.*, pp. 91, 178] la sua tecnica di riduzione grafica). Piú evidente è l'influsso di Aristosseno (o di Westphal, o forse di entrambi), dal momento che ogni pattern ritmico viene descritto secondo cinque modi fondamentali di raggruppamento: il giambo (◡–), l'anapesto (◡◡–), il trocheo (–◡), il dattilo (–◡◡) e l'anfibraco (◡–◡) [*ibid.*, p. 6].

L'originalità di tale teoria sta nel fatto che questi cinque schemi ritmici di base vengono utilizzati per descrivere *tutta* la struttura musicale ai suoi diversi livelli. Ecco ad esempio l'analisi di un brano del *Quintetto* in do minore K. 406 di Mozart [*ibid.*, p. 76]:



Le unità del primo livello sono integrate in due strutture di livello piú ampio, tanto che questo metodo non descrive soltanto la struttura ritmica immediata, ma le unità formali piú vaste. Gli autori vanno anche oltre, sostenendo che la forma di tutto un movimento o di tutta un'opera è dipendente dal ritmo [*ibid.*, cap. VI]; prova ne sia questo schema del primo movimento dell'*Ottava Sinfonia* di Beethoven [*ibid.*, p. 161]:

Ora, si può ragionevolmente dubitare che i «livelli architettonici» sempre piú elevati a cui si applicano questi cinque pattern elementari costanti siano della stessa natura. A ben esaminare l'esempio di Mozart, cosa permette di affermare che le misure 45-47, al secondo livello, costituiscono il ritmo –◡◡? In realtà, un'ideologia universalistica prevede questa loro funzione: «Studiare il ritmo è studiare tutta la musica. Il ritmo organizza (e nello stesso tempo è organizzato da) tutti gli elementi che creano e formano i processi musicali... Il ritmo è piú di una mera sequenza di durate proporzionate. Sperimentare il ritmo significa raggruppare suoni separati in pattern strutturati» [*ibid.*, p. 1]. Cooper e Meyer ripropongono dunque il ritmo del XVIII secolo: «Un simile raggruppamento è

il risultato dell'interazione fra i vari aspetti del materiale musicale: l'altezza, l'intensità, il timbro, la struttura e l'armonia – cosí come la durata» [*ibid.*].

Che lo studio del ritmo implichi tutti gli altri parametri musicali è molto convincente, e la storia stessa delle teorie ritmiche lo dimostra ampiamente. Ma questo non significa che in musica, ai vari livelli, le diverse manifestazioni del ritmo, in senso generale, possano venir descritte con gli stessi strumenti. L'accento che poggia su una nota non può paragonarsi a quello che permette di distinguere una misura dall'altra, anzi frammenti interi di un movimento sinfonico. E questo tanto piú quando si rinunzia a tentare di spiegare le cause dell'accentazione: «Allo stato attuale non è possibile dire inequivocabilmente quale sia la causa per cui un suono sembra accentato e un altro no... In breve, poiché l'accento sembra essere il prodotto di un numero di variabili la cui interazione non si conosce precisamente, esso deve restare, per i nostri obiettivi, un basilare concetto assiomatico comprensibile come esperienza ma indefinito quanto a cause» [*ibid.*, p. 27].

L'opera di Cooper e Meyer, che rimane uno strumento *descrittivo* non trascurabile, ha il grande merito di dimostrare che l'analisi ritmica presuppone la segmentazione di unità, che la «sensazione» di raggruppamento varia secondo l'influsso della durata, della melodia, della pulsazione, della strumentazione, dell'armonia [*ibid.*, in particolare cap. I], ma essa rinunzia a fornire regole esplicite di segmentazione. «Non esistono regole rigorose per determinare rapidamente quale sia il raggruppamento in una particolare istanza... Il raggruppamento di tutti i livelli architettonici è un prodotto di similarità e differenza, di prossimità e separazione dei suoni percepiti dai sensi e organizzati dalla mente» [*ibid.*, p. 9]. Sicché l'analisi è un'arte piuttosto che una scienza [*ibid.*, p. 10].

Certo, piú nessuno ormai crede che sia possibile fornire regole algoritmiche alla segmentazione di un testo musicale; al contrario, è sempre possibile spiegare il perché di una segmentazione, ed è precisamente ciò che gli autori non fanno, in particolare per i livelli ritmici piú elevati soggetti a discussione. (Si noterà tuttavia che Meyer, nei capitoli III e IV del suo *Explaining Music* [1973], ha fornito una metodologia molto piú elaborata al lavoro di segmentazione).

The Rhythmic Structure of Music rappresenta dunque, per il problema ritmico, una sintesi delle principali correnti dei tre secoli precedenti: il concetto di ritmo come unità formale nel XVIII secolo, l'analisi metrica della musica (Aristosseno, Westphal), l'organizzazione sistematica e riduttrice dei dati – dietro cui si percepisce l'influenza di Riemann – e la nozione di livello. Ma si serba l'impressione che la metodologia rimanga intuitiva piú che esplicativa. Si ritornerà sulle teorie psicologiche e sull'analisi di Yeston che, a parere di chi scrive, sono piú avanzate in questo senso, quando si sarà esaminata la pietra di paragone delle teorie ritmiche, ossia i problemi sollevati dalle contraddizioni fra ritmo e metro.

6. *Il conflitto ritmo/metro.*

«È il ritmo che determina il metro, o è il metro a determinare il ritmo?», si chiedono Cooper e Meyer [1960, p. 96]. Nel primo caso, la pulsazione metrica è dedotta dall'organizzazione ritmica di superficie; nel secondo, è il metro indicato in testa allo spartito a fungere da legge.

La risposta dei due autori interessa particolarmente in questa sede poiché differisce a seconda del punto di vista in cui ci si pone, quello del compositore o quello dell'ascoltatore, a seconda che l'analisi adotti – si direbbe qui – una pertinenza poietica o estesica [per un piú approfondito esame di questi due termini, cfr. Nattiez 1977, p. 854].

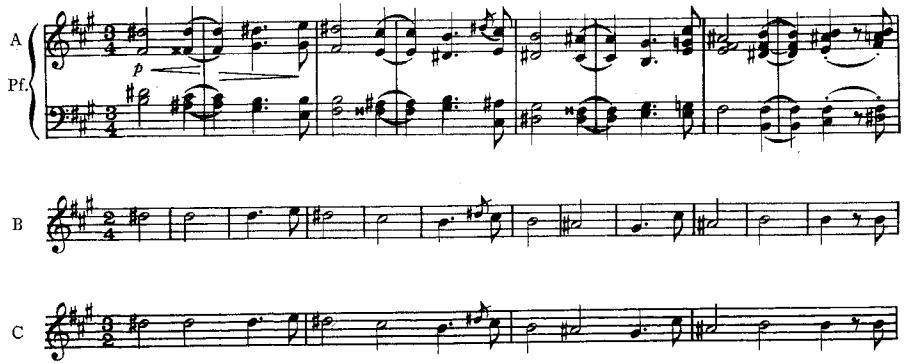
Per il compositore non esisterebbe un metro a priori, ma un metro dettato dall'organizzazione melodica creata. Per l'esecutore, al contrario, questo metro costituirebbe una norma determinante accentazione e raggruppamenti. Simha Arom (1975, comunicazione personale) propone a questo proposito un'immagine estremamente eloquente: un 3/4 segnato in testa al brano avrebbe il ruolo di *armatura temporale*, paragonabile all'armatura tonale. Si tratterebbe, in qualche modo, di un metro «alla chiave».

Ma si possono vedere le cose esattamente all'inverso. Il compositore di valzer non ha forse in mente un metro a tre tempi prima di iniziare a scrivere? Quanto all'interprete, non deve forse dimenticare il metro iscritto per seguire quello che gli detta la specificità ritmica di un'opera? È questo il punto di vista piú frequentemente sostenuto nella letteratura.

Per Willems [1954, p. 27] la misura non è che una «semplice indicazione esteriore», una «misurazione della durata». Guy de Lioncourt [citato in Biton 1948, p. 11] parla di finzione, mentre Souris afferma [1976, p. 261]: «Semplice mezzo di riferimento avente per unità di misura un valore medio di durata, la misura, per il suo stesso principio, resta estranea sia alla struttura ritmica della frase sia alla forma della composizione. Essa non pone alcun problema, tranne che ai principianti e ai teorici, ossessionati dalle convenzioni della scrittura... Le discussioni sui rapporti misura/ritmo sono quindi praticamente prive d'oggetto», e altrove: «Se si intende per "misura" una successione di valori uguali regolarmente accentati, essa costituisce allora semplicemente una figura ritmica. Si dice che tale figura ritmica, definita figura "metrica", è sottintesa. E per sottintenderla è necessario che essa sia stata sufficientemente materializzata, che sia sufficientemente efficace per imprimere alla nostra percezione susseguente un ritmo soggiacente, sul quale si sovrappongono e si innestano gli altri ritmi del discorso» [*ibid.*, pp. 243-44].

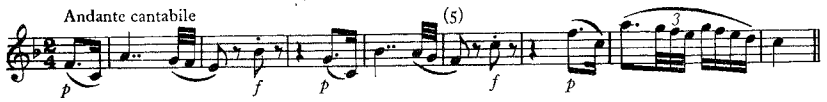
Nel XIX secolo Lussy, non esitando a subordinare l'accento metrico a quello ritmico, adottava una posizione radicale non priva d'interesse. Volta alla pratica dell'interpretazione, la sua teoria propone letteralmente di riscrivere le opere dei maestri, ossia di spostare le stanghette per farle coincidere con gli accenti impliciti nelle strutture ritmiche. «L'allievo deve esaminare i *ritmi* di tutti i brani da lui suonati e correggere senza alcuno scrupolo tutte le *accentazioni* e le

indicazioni imprecise» [1874, ed. 1897 p. 91]. Il carattere normativo di questa prescrizione può essere sconcertante; ma, a ben pensarci, non esistono forse dei metri che si impongono in certi brani? E non si accetta piú facilmente nell'interprete ciò che scandalizza nel musicologo? Come eseguire tutta la seconda sezione del terzo movimento del concerto di Schumann (A) senza battere il tempo a due tempi (B), anzi a tre tempi adottando un «ritmo di tre battute» (C)?

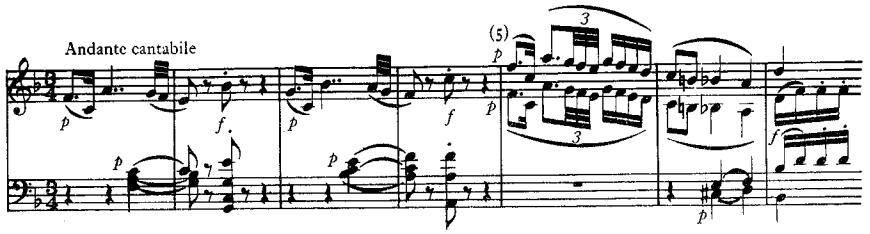


A dir la verità, i direttori d'orchestra adottano la scansione metrica a loro parere piú adatta alla buona riuscita dell'opera. Nella «scandalosa» Tetralogia del Centenario a Bayreuth, ad esempio, Pierre Boulez ha forse esitato ad adottare sistematicamente il 2/2 per Mime e il 4/4 per il viandante nella scena di Mime e del viandante (*Siegfried*, atto I)?

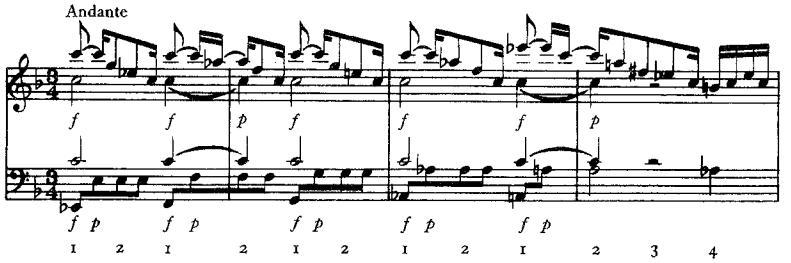
Ma la soluzione non è sempre cosí evidente. Cooper e Meyer fanno notare [1960, p. 90] che il tema dell'Andante della *Jupiter* di Mozart potrebbe essere scritto in questo modo:



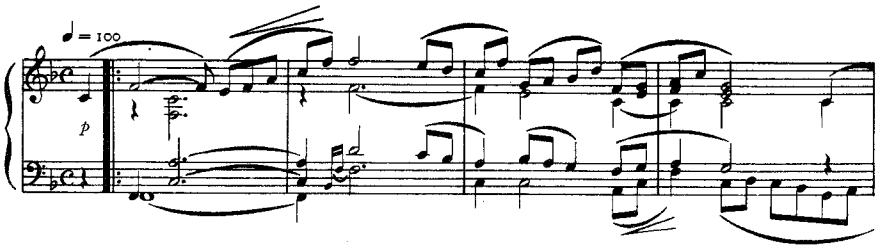
mentre lo si legge:



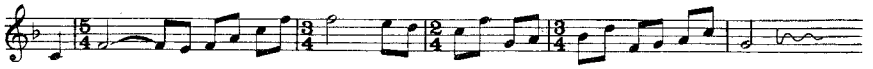
ma sottolineano anche che il quadro stilistico dell'epoca impone assolutamente il ritmo di sarabanda, anche se si può essere tentati da un'esecuzione piú ambigua. Tuttavia, è possibile mantenere tale punto di vista quando, un po' oltre, si arriva a questo passo che Marx [1839, ed. 1841 p. 114] proponeva di riscrivere a due tempi?



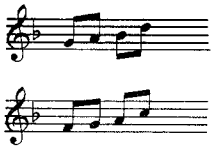
Infine, ci sono casi – forse i piú interessanti – in cui è possibile per l'interprete sfruttare l'ambiguità metrica. Ad esempio, il *Sogno* (*Traümerei*) delle *Scene fanciullesche* (*Kinderszenen*) di Schumann:



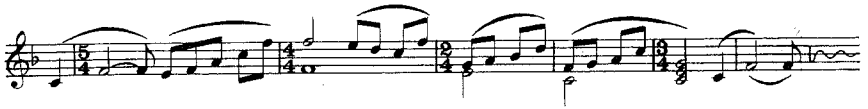
Monod, il commentatore di Lussy, propone di riscriverlo in questo modo [1912, p. 73]:



Nessuna obiezione alla misura a cinque tempi. È evidente che, per le tre misure che seguono, Monod si è appoggiato al ritmo armonico. Ma questa nuova *carrure* non viene forse a contraddire il movimento melodico? C'è una netta ripetizione di una stessa struttura:



la quale determina un accento sul sol e sul fa iniziali di questi segmenti, in modo da dare:



Ora, nell'alternativa, si deve optare per un'unica soluzione? Si ritiene proprio di no. Un pianista dotato di grande abilità sarà in grado di far percepire la differenza d'articolazione accentuale.

Ciò che comunque questi esempi mostrano chiaramente è che il conflitto ritmo/metro, quando si verifica, non è altro che un conflitto fra sistemi accentuali contraddittori, ma non necessariamente incompatibili. Discussione questa che porta dunque ad esaminare piú da vicino la natura dell'accento.

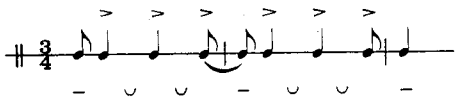
7. *Definizioni dell'accento.*

Se ne esaminerà anzitutto la terminologia, poiché la sua disordinata profusione illustra bene la pluralità di origini attribuite all'accento. Utilizzando alcune delle opere che ne dànno una classificazione [Michel, Lesure e Fédorov 1958-1961; Creston 1964, pp. 28-33; Apel 1944*a-c*; Fox Strangways 1954*a*], si ottiene il seguente raggruppamento:

1) L'accento metrico (Michel, Lesure e Fédorov; Creston; Apel; Fox Strangways), risultato dell'accrescimento di una nota sul tempo forte.

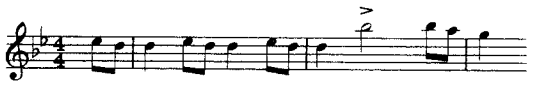
2) L'accento agogico: Michel, Lesure e Fédorov riprendono la definizione del dizionario di Riemann, che introduceva il termine nella sua opera *Dinamica e agogica musicale* [1884] e lo definiva come prolungamento di durata che richiede il segno ∧ posto sopra una nota per facilitare l'interpretazione chiara delle desinenze femminili. Piú in generale, si tratta di qualsiasi prolungamento di una nota in rapporto al suo contesto (Creston, Apel, Fox Strangways), fatto che determina una modificazione di tempo.

3) Michel, Lesure e Fédorov sono gli unici a parlare di accento ritmico: «Accrescimento dell'intensità di una nota o di un accordo posto su un tempo debole per dargli maggior rilievo rispetto a un tempo forte normale: l'esempio piú comune è la sincope» [1958-61, I, p. 241]. Da notare che raramente la sincope è posta *sul* tempo debole, ma *fra* il tempo forte e il tempo debole.



4) Gli stessi autori parlano di accento dinamico: «Ordinamento delle gradazioni all'interno di un motivo» [*ibid.*]. Bisogna vedervi ogni specie d'accento adatto a caratterizzare l'espressione del discorso musicale? Per Creston e Apel

si tratta semplicemente di accrescimento dell'intensità di un tempo, indicato dai segni ∧, > o sf. Apel distingue l'accento dinamico irregolare, di cui dà come esempio il tema della *Sinfonia* in sol minore K. 550 di Mozart:



Fox Strangways non lo definisce, ma precisa che esso può alterare la forma di una frase; riserva invece un posto a parte all'accento cumulativo, «determinato dal contesto, di solito sotto forma di un'appoggiatura o di una dissonanza» [1954*a*, p. 474]. L'accento cumulativo va forse accostato all'*accento armonico* di Creston [1964], cioè l'accentazione di un tempo per mezzo di una dissonanza.

Si è tentati di assimilare l'accento dinamico all'accento patetico o espressivo di Fox Strangways, che, «in generale, non coincide con l'accento normale» [1954*a*, p. 474]. La nozione di accento patetico si ritrova nell'opera di Lussy, dove costituisce l'argomento di un capitolo particolare, accanto all'accento metrico e all'accento ritmico. Questo concetto raggruppa in lui tutti gli accenti «non soggetti ad alcun tipo di *regolarità*» [1874, ed. 1897 p. 92]. Con Fox Strangways e Lussy si ha una sfumatura semantica supplementare, in quanto Lussy afferma che l'accento patetico si colloca nell'ambito del «sentimento», mentre l'accento metrico e quello ritmico corrispondono rispettivamente all'intelligenza e al sentimento [*ibid.*, p. 11]. Michel, Lesure e Fédorov parlano anche di *accento retorico*, simile, a parere di chi scrive, all'accento dinamico di Creston e Apel e all'accento espressivo di Fox Strangways: «Rafforzamento irrazionale di una nota o di un accordo (ad esempio la maggior parte delle dissonanze del periodo "classico") che un autore impone e indica in un determinato momento (ad esempio *sforzando*)» [1958-61, I, p. 241].

5) Gli autori anglosassoni identificano l'*accento di altezza* (*pitch* o *tonic accent*), corrispondente alla nota piú alta (Creston, Apel, Fox Strangways), o alla piú grave (Creston) di un gruppo.

6) Creston e Apel citano anche l'*accento d'ornamento*, particolarmente frequente nella musica francese del XVII e del XVIII secolo e in Bach (Apel).

7) Per finire, ecco ora delle definizioni isolate di cui alcune, pur utilizzando vocaboli diversi, sembrano nondimeno molto affini:

- «L'ictus normale che comporta la prima nota di un testo o di un motivo, piú particolarmente evidente se coincide con un'anacrusi» [*ibid.*].
- Il *pattern accent*, evidente in una figura ripetuta, con contorno caratteristico [Creston 1964, p. 32].
- L'accento analitico, «rafforzamento che deve subire l'enunciato di un soggetto o di un motivo, quando questi fungono da elementi strutturali» [Michel, Lesure e Fédorov 1958-61, I, p. 241].
- L'accento di articolazione, «iato richiesto dall'esecuzione delle note ripetute, piú sensibile se interviene l'afflato: la voce, l'organo, gli strumenti a fiato» [*ibid.*].

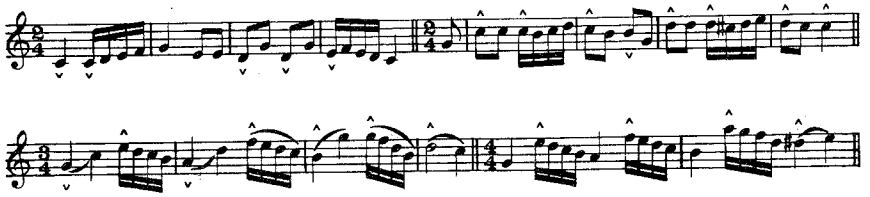
– Il *weight accent* (l'accento di peso) risultante dalla struttura o dall'intensità del suono. Questo concetto particolarmente interessante, proposto da Creston, sembra soprattutto pertinente alla musica contemporanea (in particolare alla musica elettroacustica) e alla musica polifonica di tradizione orale.

Quanto precede costituisce piú un'enumerazione che una classificazione. Creston lo sottolinea a piú riprese: un determinato accento può essere definito in diversi modi e, a proposito dell'esempio di Mozart precedentemente citato, Apel afferma, a ragione, che quest'accento «dinamico irregolare» è nello stesso tempo tonico e agogico.

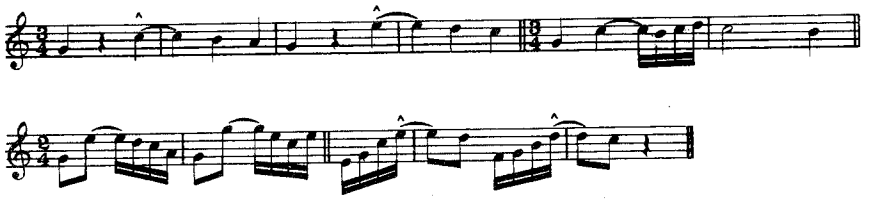
Tutte queste definizioni sembrano dunque avere un carattere *ad hoc*. È la stessa impressione che si ha dalle regole empiriche d'accentazione che Lussy ha avuto il merito di tentare di redigere per primo. Poiché, per lui, la misura indicata dal compositore deve essere corretta in funzione del metro implicito nel ritmo, egli ritiene queste regole le stesse dell'accentazione *metrica* [1874, ed. 1897 pp. 22-25].

Le prime cinque regole di Lussy – come tutti i manuali di teoria musicale – definiscono i tempi forti e deboli a seconda dei tipi di misure; si prenderanno ora in esame le successive (VI-XIII).

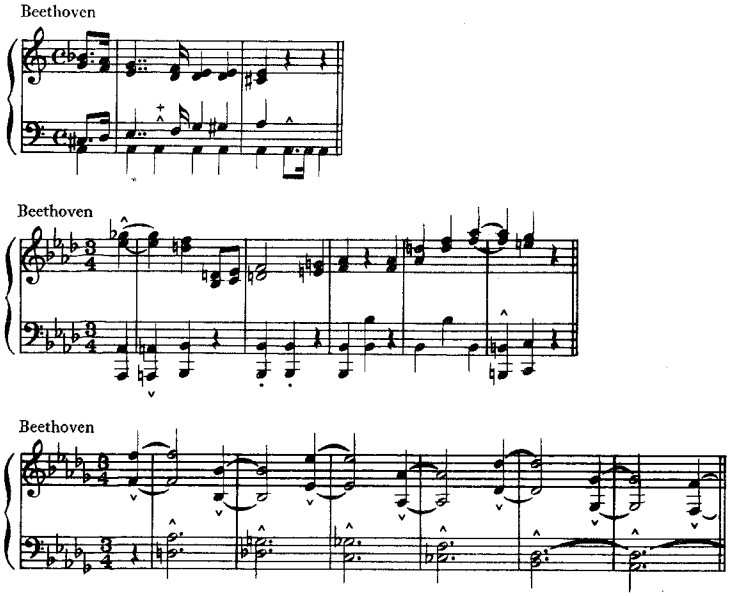
Regola VI. «Sia nelle misure a 3 tempi, sia in quelle a 2 e a 4 tempi, la nota iniziale di un tempo segmentato in piú note (un tratto, un gruppo) è *forte* quand'anche cada su un tempo *debole*» [*ibid.*, p. 23].



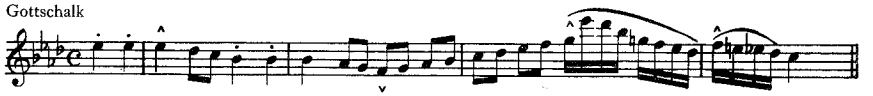
Regola VII. «Qualunque sia il suo valore, qualsiasi nota prolungata dalla prima nota della misura o del tempo seguente è fortissima» [*ibid.*, p. 24].



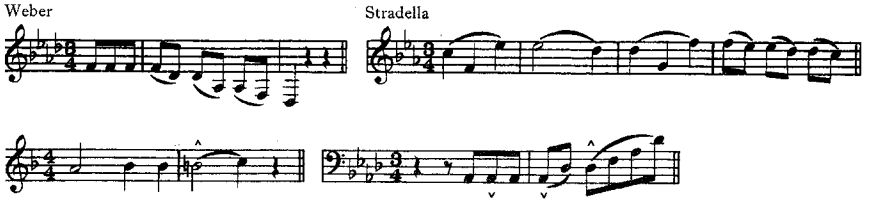
Regola VIII. «La nota che, all'inizio di una misura, di un tempo o di una frazione di tempo cade *sotto* o *su* un *prolungamento* (impropriamente chiamato sincope), sotto o su una pausa, è fortissima» [*ibid.*].



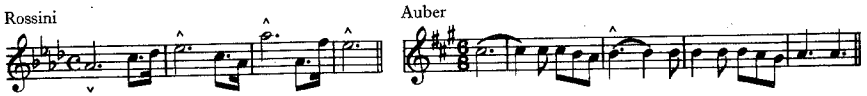
Regola IX. «Piú un gruppo o un tempo forte si presentano raramente, eccezionalmente, piú la loro nota iniziale è accentata» [*ibid.*].



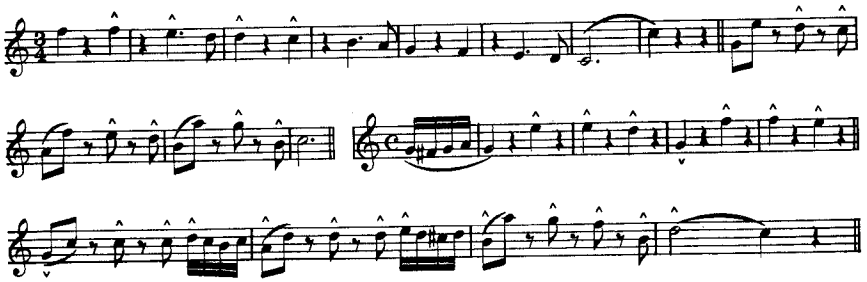
Regola X. «Se la nota che chiude una misura, un tempo o una frazione di tempo è *ripetuta*, ossia se *inizia* la misura, il *tempo* o la *frazione* di tempo *seguente*, è *fortissima*; si chiama allora *ripetizione temporale*» [*ibid.*].



Regola XI. «Piú una nota – soprattutto se è la prima della misura – ha valore, cioè durata, piú essa è accentata» [*ibid.*, p. 25].



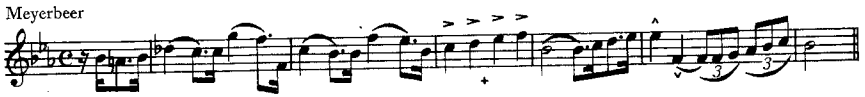
Regola XII. «È forte ogni nota preceduta da una pausa» [*ibid.*].



Regola XIII. «Piú il movimento è vivace, minor rilievo hanno le note iniziali delle misure e dei tempi» [*ibid.*].

Queste otto regole sono state qui riportate a titolo d'esempio, ma nella parte successiva del suo *Traité de l'expression musicale* Lussy propone altre nove regole per l'accentazione ritmica e tutto un insieme di eccezioni metriche, ritmiche, tonali-modali e armoniche che sono altrettante norme per l'accento «patetico».

Ecco ora un esempio di regola d'accentazione ritmica: «La prima nota di ogni *ritmo* è *forte*, qualunque sia il posto da essa occupato nella misura e nel tempo, *a*) quando è la nota piú alta di un ritmo discendente o di un ritmo secondario, se il principale è iniziato con una nota grave; *b*) quando, eccezionalmente, cade sul tempo in levare o sull'ultimo della misura, se i ritmi precedenti sono iniziati sul tempo forte» [*ibid.*, p. 84]. E due esempi d'eccezione ritmica: «Se dopo piccoli valori, eccezionalmente se ne presenta uno *grande*, questo assume grandissimo rilievo» [*ibid.*, p. 95]. O ancora: «Quando, in una frase composta di *minime*, *semiminime*, *crome*, *semicrome*, ecc., *eccezionalmente* si presenta una misura a struttura *ascendente*, con un'*unica* nota per tempo – con tante note quanti sono i tempi – queste sono accentate» [*ibid.*, p. 96].



In Lussy non c'è alcuna volontà sistematica; la regola XIII, fra l'altro, non sembra la descrizione di un particolare esempio musicale? Bisogna quindi concluderne, con Cooper e Meyer, che non si può spiegare la comparsa dell'accento tramite un certo numero di principî semplici? Secondo chi scrive, i piú recenti lavori della psicologia sperimentale rispondono in parte a questo problema.

8. *Approcci psicologici al ritmo.*

Si sa, dopo Wundt, che ogni percezione del ritmo comporta anche la percezione di un ritmo motore, spontaneo e soggiacente [cfr. Fraisse 1974, p. 74]. «L'ipotesi cinestesica, – precisa Fraisse, – corrisponde al fatto che alla ricorrenza dei raggruppamenti sono legate manifestazioni motrici piú o meno esplicite» [*ibid.*, p. 78]. E poco dopo: «L'accento sarebbe legato all'accompagnamento motore suscitato dalla ripetizione di gruppi isocroni» [*ibid.*, p. 84].

Sta di fatto che la nozione di gruppo è fondamentale nell'analisi del ritmo. È interessante notare la convergenza fra Cooper e Meyer, da un lato, e Fraisse dall'altro, i quali, d'altra parte, non si citano: i primi ritengono – come si è visto concretamente – che la loro opera non faccia altro che trattare da cima a fondo il problema del raggruppamento [1960, p. 8]; Fraisse analizza, attraverso i suoi esperimenti, come i soggetti organizzino, cioè raggruppino, gli elementi costitutivi di un continuum ritmico: «In particolari condizioni di successione, gli stimoli sono percepiti come raggruppati e la ripetizione di tali gruppi dà luogo alla percezione del ritmo» [1974, p. 74].

Si tenterà ora di riassumere le costanti di questi risultati sperimentali.

1) Una successione di piú di tre stimoli tende ad essere sottoposta a una segmentazione. Cosí il motivo a cinque stimoli... viene percepito come una collezione di tre piú due [*ibid.*, p. 94].

2) Per questo fatto, è necessario che l'intervallo-pausa (il terzo nell'esempio appena esaminato) sia percepito di lunghezza maggiore rispetto al piú lungo intervallo contenuto nel raggruppamento precedente [*ibid.*, p. 80].

Questo ruolo della pausa all'interno dei raggruppamenti giustifica che, in alcune definizioni del ritmo, essa costituisca uno dei parametri. In Aristide Quintiliano, ad esempio, «il tempo è la misura del movimento e della pausa» [citato in Souris 1948, p. 5]. In Gevaert: «Le leggi del bello esigono che il tempo impiegato nell'esecuzione di un'opera musicale sia suddiviso in modo tale che il senso discerna agevolmente una regolarità nei diversi gruppi di suoni e di parole, come del resto nel ricorso periodico delle pause. Una tale disposizione non è altro che il ritmo» [1875-81, II, p. 1]. In Lussy: «Il ritmo consiste nel disporre dei suoni, alternativamente forti e deboli, in modo tale che a grandi intervalli, regolari o irregolari, una nota dia la sensazione di un *riposo*, di un *arresto*» [1883, ed. 1911 p. 1]. Questa nozione di riposo corrisponde evidentemente a quella di cadenza o di semicadenza. L'osservazione della psicologia sperimentale spiega a posteriori come il termine 'ritmo' abbia potuto essere essenziale nella fraseologia proposta nel XVIII secolo.

3) Corollario di tale osservazione: è il tempo breve che funge da riferimento alla percezione del tempo lungo [Fraisse 1956, p. 84], ma entro certi limiti:

a) la durata degli elementi successivi non deve essere inferiore a 15 o 20 centesimi di secondo [Fraisse 1974, p. 75];
b) la loro durata non deve essere superiore a 150-200 [*ibid.*];
c) si percepiscono come brevi degli elementi oscillanti fra 15 e 30 centesimi di secondo [*ibid.*, p. 102];
d) si percepiscono lunghi quelli compresi fra 40 e 100 [*ibid.*];
e) fra 100 e 200 centesimi di secondo, la durata tende a creare una segmentazione e a svolgere il ruolo di intervallo-pausa [*ibid.*];
f) la durata totale di un gruppo ritmico non può essere superiore a 4-5 secondi [*ibid.*, p. 79].

4) Durate e pause non sono però gli unici elementi a intervenire nel raggruppamento; anche l'accento che appare sia all'inizio sia alla fine del gruppo [*ibid.*, p. 81] svolge un ruolo importante. Si abbia ad esempio la sequenza >– – –>– – –>– – –>, nella quale la durata di ciascun elemento è costante. Tale sequenza verrà segmentata >– – –|>– – –|>– – –|>... o, in certe situazioni, – – –>|– – –>|– – –>|, ecc., ma mai –>– –¦ –>– –¦, ecc. [*ibid.*, p. 82].

5) Vi è una stretta relazione fra durata e accentazione. «L'intervallo che segue un suono (e una battuta) accentati viene percepito e riprodotto come piú lungo rispetto agli altri intervalli» [*ibid.*]. Inversamente, «si può creare l'accento mediante un leggero accrescimento della durata di un elemento. Inizia allora il gruppo ritmico. Se l'allungamento è maggiore, tale suono chiude il gruppo poiché viene allora identificato con una pausa e non piú con un accento» [*ibid.*, p. 83]. Proprio per questo conviene tener presente che l'accento può essere una realtà del tutto psicologica, «che questa percezione può corrispondere o meno a una maggiore intensità dello stimolo» [Fraisse 1956, p. 92], fenomeno sul quale Apel insiste molto.

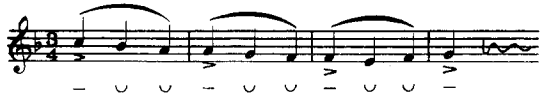
6) Infine, una differenza di *altezza* o di *timbro* provoca l'accentazione. «I suoni acuti, piú che i gravi, tendono a iniziare il gruppo» [Fraisse 1974, p. 83]: sembra piú intenso un suono piú alto.

Rispetto alle definizioni dell'accento e ai tentativi di Lussy di stabilire delle regole, i lavori sperimentali hanno dunque il vantaggio di spiegare *in generale* la nascita del fenomeno dell'accentazione. Separazione dei gruppi mediante intervalli-pausa, accentazione di iniziale o di finale di gruppo, tendenza all'accentazione delle lunghe rispetto alle brevi, delle note piú alte e delle note o pattern ripetuti, questi sono i principî che, per lo piú combinati – all'occorrenza in maniera conflittuale –, creano la base accentuale delle strutture ritmiche e metriche e dànno l'impressione di una molteplicità di situazioni. Si comprende allora meglio come i parametri musicali – di qualunque tipo – possano, con la loro ripetizione isocrona, arrivare a suggerire una pulsazione metrica regolare: non soltanto l'intensità isocrona di una nota su un tempo dato, ma la ripetizione periodica di cellule caratteristiche, di altezze, di pause. A partire dal momento in

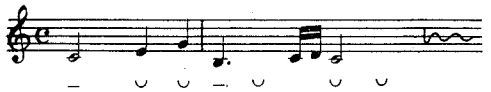
cui l'accento – reale o suggerito – assume il ruolo di marcatore d'unità, si può supporre l'esistenza di un metro, poiché la misura non è altro che un raggruppamento elementare di pulsazioni isocrone delimitate da una stanghetta.

9. *Teoria tonale del ritmo e del metro.*

Si è ora dunque in grado di dire con maggior certezza che cosa spiega psicologicamente la comparsa dell'accento; in compenso, non sempre si dispone di un criterio valido che permetta di distinguere il ritmo dal metro. Numerosi sono gli autori che sottolineano come, in molti casi (ad esempio in un valzer), l'accento metrico e quello ritmico vengano a confondersi: ciò significa, in altre parole, che possono essere separati. Fraisse è certamente sulla buona strada quando, ispirandosi alla poetica generativa di Kayser e Halle, suggerisce: «Si potrebbe trasporre questa distinzione fra struttura profonda e struttura superficiale a quella fra misura e ritmo. Nella musica classica la misura è un modello. Qualunque ritmo vi si accorda, anche se tale modello viene realizzato solo nei casi, presto monotoni, in cui vi sia completo adeguamento fra i due livelli di struttura» [*ibid.*, p. 140]. Ecco un esempio di un adeguamento simile:



In quest'altro esempio,



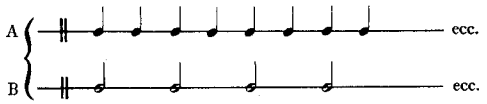
si ha attuazione parziale, nel senso che il secondo tempo della prima e della seconda misura e il quarto tempo della seconda non sono articolati.

Ciò nonostante, la metafora linguistica proposta da Fraisse presenta un inconveniente: quello di concepire la struttura metrica come un *modello*, cioè come a priori persino allo svolgimento della musica. Ora, sia i suoi esperimenti sia tutti quelli da lui riportati tendono a dimostrare che la pulsazione metrica *reale* (non necessariamente quella indicata in testa allo spartito) risulta dalle configurazioni di superficie.

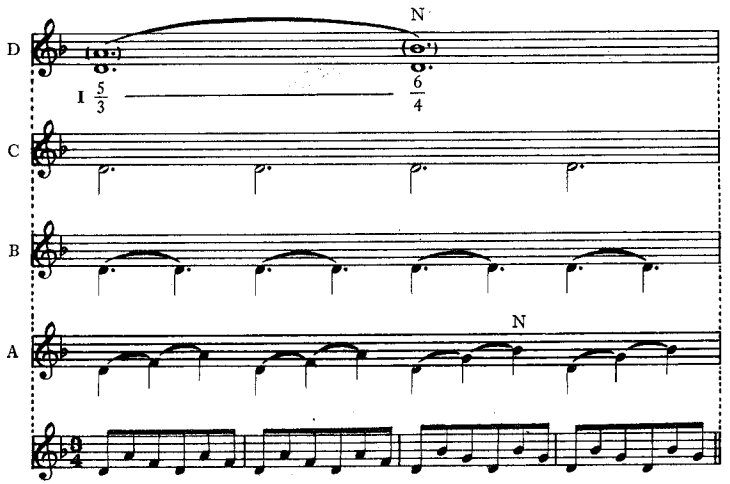
Si prova inoltre una certa simpatia per una teoria cosí originale come quella esposta da Maury A. Yeston in *The Stratification of Musical Rhythm*, dove egli s'appoggia alle teorie armoniche di Schenker. Non tutte le sue idee possono però essere pienamente condivise; d'altra parte non è necessario condividere totalmente una teoria per saper apprezzare la positiva utilizzazione di certi suoi principî in un campo particolare. L'eredità di Yeston consiste nello scomporre un'opera musicale, come fa Schenker, in un certo numero di livelli gerarchici – lo sfondo (*Hintergrund* in Schenker, *background* negli schenkeriani americani), i

livelli intermedi (*Mittelgrund, middleground*) e il primo piano (*Vordergrund, foreground*) – per descrivere livelli diversi d'organizzazione ritmica, sistematicamente rapportati all'organizzazione tonale e armonica.

Per quanto concerne i rapporti ritmo/metro, l'idea chiave di Yeston è che non esiste un livello del metro, da una parte, e un livello del ritmo, dall'altra – quindi una struttura profonda opposta a una struttura di superficie – ma che il metro è il risultato dell'interazione di due livelli. «Perché si possano creare raggruppamenti regolari di elementi nell'ambito di una pulsazione semplice, deve esistere un evento regolare che si ripresenta in essa a intervalli regolari» [1976, p. 66]. Yeston precisa che tale evento può essere o concretamente dato nella musica o concettualmente implicito. Si considerino le due sequenze coordinate:

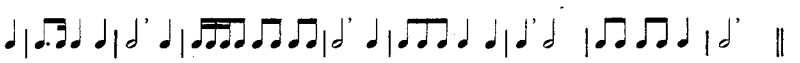


Nessuno di questi due livelli rappresenta di per sé un metro. Quest'ultimo risulta dall'interazione della battuta con un altro livello che fa emergere un raggruppamento delle pulsazioni di livello inferiore. In altri termini, il metro risulta dall'interazione di due livelli di pulsazioni isocrone, *l'uno piú rapido dell'altro*. «Il piú rapido fornisce gli elementi, il piú lento li raggruppa» [*ibid.*]. Com'è evidente, questa concezione quadra perfettamente con la definizione del metro costituito da due elementi: una battuta isocrona (regolata dal tempo) e una divisione isocrona di tale battuta (legata, nella musica occidentale, a un accento). Un esempio tratto da Yeston [*ibid.*, pp. 68-70] illustrerà ora il suo pensiero. Si tratta dell'analisi di un estratto dal *Quinto piccolo preludio* in re minore di Bach:

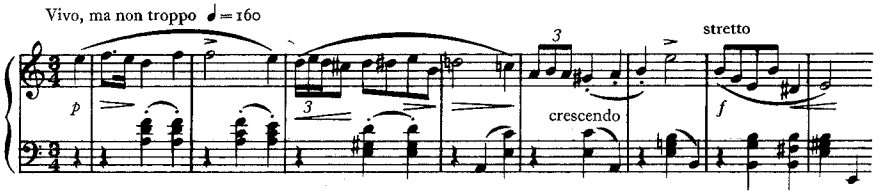


Yeston osserva che le strutture ripetitive fanno apparire, per il ritmo, i tre livelli di periodicità A, B e C. Dal punto di vista metrico, il livello A fornisce la pulsazione di base, mentre il livello C determina il raggruppamento della battuta in tre tempi.

Ma vi è un altro elemento interessante nella teoria di Yeston. Perché è proprio la «buona» analisi che collega A a C e non B a C? A causa dell'organizzazione armonica del brano. Yeston non è stato però il primo a fondare sulla tonalità una teoria ritmica. Egli stesso si pone nella tradizione del XVIII secolo, nella quale i ritmi venivano definiti in funzione delle semicadenze. Senza averlo approfondito, Lussy – di cui si è del resto visto come la sua definizione del ritmo rimanesse ottocentista – aveva già affrontato lo stesso problema. Cosí egli propone la sequenza ritmica seguente, con l'articolazione indicata dagli ' [1883, ed. 1911 p. 36]:



Una tale segmentazione si può spiegare con le osservazioni di Fraisse: la minima assume in questo caso il ruolo di intervallo-pausa (Lussy nota del resto che si può avere una pausa alla sesta misura). In realtà, questo schema è tratto dalla *Mazurka* op. 7, n. 2 di Chopin:



La struttura armonica (pausa su la-do-mi al termine della seconda e della quarta misura, ecc.) impone però un altro taglio: «Lo schema ritmico non basta a fornire la vera accentazione di questa frase... Le pause non derivano unicamente dagli elementi ritmici propriamente detti, ma anche dal melos e dall'armonia» [*ibid.*].

Piú recentemente, Jaques-Dalcroze faceva già notare: «Ogni cambiamento di misura o di ritmo comporta inevitabilmente dei cambiamenti nell'armonizzazione» [1920, p. 80], mentre, nel 1959, Forte pone piú precisamente il problema chiedendosi a quale livello strutturale gli eventi ritmici comincino a determinare la struttura tonale di una determinata opera. La teoria di Yeston ha avuto il grande merito, se non di rispondere dettagliatamente a questo problema, almeno di costituire parte integrante del suo approccio.

Nell'esempio di Bach precedentemente citato, è la presenza dell'accordo perfetto arpeggiato re-fa-la che permette di determinare l'esistenza del *middleground* A. La sua ricomparsa determina parimenti l'isocronia del livello C, la cui relazione con A definisce la struttura metrica. Yeston dà al suo metodo il nome di

pitch-to-rhythm analysis perché esso parte dalle strutture tonali per interpretare i fenomeni ritmici. Egli non respinge però il metodo inverso *rhythm-to-pitch* che determina il valore delle altezze a partire dai fenomeni ritmici ricorrenti, ma la sua preferenza va chiaramente al procedimento che si basa sulla radice stessa della musica occidentale: la tonalità.

Procedendo in tal modo, Yeston spera di uscire dalla circolarità analitica che consiste nello stabilire il valore di un'altezza in funzione della sua posizione accentuale, e, contemporaneamente, nel determinare lo schema accentuale in funzione dell'altezza [1976, p. 33]. In un tale sistema, vi sarebbe evidentemente circolarità, poiché dall'incontro di questi due approcci deriverebbe che la posizione accentuale e il valore dipendente dalla tonalità effettivamente coincidono. Ma se da un lato la *rhythm-to-pitch analysis* si basa sulla ricorrenza di fenomeni «puramente» ritmici, dall'altro, a maggior ragione, essa può far emergere un'accentazione che non coinciderà con la struttura armonica. È quanto dimostrava l'esempio del *Sogno* di Schumann (cfr. p. 169). Qui non si ha piú circolarità, ma contraddizione, e Yeston ne ammette la possibilità, poiché lascia intendere che determinante, in ultima istanza, sarà il valore tonale: «L'analisi della musica tonale "dall'altezza al ritmo" si fonda su alcuni eterni principî della tonalità, come le implicazioni delle strutture triadiche quali appaiono nel contesto di un rigoroso sistema tonale. Alla luce dell'esauriente storia dell'analisi delle altezze nella musica tonale, il metodo "dal ritmo all'altezza" sembrerebbe impoverito. Nei capitoli seguenti, comunque, si esamineranno alcune strutture ritmiche basilari, che derivano dall'interazione dei livelli di altezza» [*ibid.*, p. 76].

Ma non è certo che questa posizione possa essere costantemente mantenuta. Nell'esempio di Bach prima esaminato, il livello B non è messo in relazione con C per determinare il metro, visto che la struttura armonica di A lo implica. Si potrebbe però obiettare che re-la-fa rappresenta altrettanto bene l'armonia di base quanto re-fa-la e che la regolarità con cui re si ripete rende quel livello pertinente per l'analisi. L'autore, del resto, evita accuratamente questo problema. Da un lato afferma che il 3/4 si impone qui perché è «evidente» l'«intenzione» di riferirsi alla tonica – la terza e la quinta [*ibid.*, p. 70]. Poco piú avanti continua sullo stesso tono: «La struttura e la concezione della musica precedono chiaramente la sua notazione» [*ibid.*]. Ma a proposito di un altro esempio egli ammette che «l'indicazione del tempo è un'istruzione per leggere il *middleground* in un modo diverso» [*ibid.*, p. 116]; questo significa che, in caso d'ambiguità, tale istruzione sarebbe decisiva. È forse proprio quanto accade nell'esempio di Bach. Infatti, vorrebbe veramente dire suonare contro lo stile di Bach e le sue «intenzioni» se un pianista abile, pur rispettando accuratamente l'accordo perfetto su ogni tempo, facesse anche percepire il re ogni tempo e mezzo?

Checché ne sia di questi problemi, e anche se, per gusto personale, chi scrive tende piuttosto, in materia analitica, verso una «morale dell'ambiguità», la prospettiva di Yeston rimane un apporto importante al complesso delle teorie ritmiche. Fraisse non ignora il peso delle altezze nei suoi esperimenti, ma non *tematizza* la loro funzione tonale. È una grave lacuna, perché la determinazione tonale dell'accentazione obbliga almeno a chiedersi se gli esperimenti psicologici abbiano un valore universale. Non è forse perché la musica dei Gbaya e degli Aka, citata all'inizio, è priva di fondamento tonale che il suo sistema ritmico e metrico funzionano in modo totalmente diverso? E nell'ambito della nostra cultura, il peso rispettivo delle variabili non dipende anch'esso dagli stili e dalle epoche, come si è visto con gli esempi di Mozart (p. 168), di Schumann (p. 169) e di Chopin (p. 179)?

Questa molteplicità di situazioni tenderebbe a provare che non è mai possibile presentare *una* variabile «fondamentalmente esplicativa» della complessità ritmica, anche quando tale variabile è la tonalità. Ed è proprio a una classificazione delle possibili combinatorie che, una volta ancora, si è ricondotti. [J.-J. N.].

Apel, W.
1944*a* «Accent», in *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge Mass.; ed. Heinemann, London 1965[16], pp. 6-7.
1944*b* «Agogic», *ibid.*, p. 20.
1944*c* «Tonic Accent», *ibid.*, p. 754.

Arom, S.
1978 *Rythmique et polyrythmie centrafricaines: fonctions, structure*, in *Conférences des journées d'études du festival international du son haute fidélité stéréophonique*, Radio, Paris, pp. 163-71.

Benveniste, E.
1951 *La notion de rythme dans son expression linguistique*, in «Journal de psychologie normale et pathologique», XLIV, pp. 401-10; ora in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, pp. 327-35 (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 390-99).

Biton, Ph.
1948 *Le rythme musical, le rythme de la langue française, paroles et musique, le rythme en général*, Henn, Genève.

Blom, E.
1946 «Rhythm», in *Everyman's Dictionary of Music*, Dent, London, pp. 495-96.

Boulez, P.
1948 *Propositions*, in «Polyphonie», n. 2, pp. 65-72; ora in *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris 1966, pp. 65-74 (trad. it. Einaudi, Torino 1968[2], pp. 63-72).

Brăiloiu, C.
1951 *Le rythme aksak*, in «Revue de musicologie», nuova serie, XXXIII, 99-100, pp. 71-108; ora in *Opere*, vol. I, Editura Muzică a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti 1967, pp. 237-79.

Brelet, G.
1949 *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris.

Chailley, J.
1971 *Rythme verbal et rythme gestuel, essai sur l'organisation musicale du temps*, in «Journal de psychologie normale et pathologique», LXVIII, pp. 5-14.

Combarieu, J.
1897 *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique*, Picard, Paris.

Cooper, G., e Meyer, L. B.
1960 *The Rhythmic Structure of Music*, University of Chicago Press, Chicago.

Creston, P.
1964 *Principles of Rhythm*, Columbo, New York.

Delacroix, H.-J.
1927 *Psychologie de l'art, essai sur l'activité artistique*, Alcan, Paris.

Densmore, F.
1910-13 *Chippewa Music*, 2 voll., Government Printing Office, Washington; ed. Da Capo Press, New York 1972.

D'Indy, V.
1903 *Cours de composition musicale (1897-98)*, vol. I, Durand, Paris 1912[3].

Dumesnil, R.
1949 *Le rythme musical; essai historique et critique*, La Colombe, Paris.

Emmanuel, M.
1926 *Le «rythme» d'Euripide à Debussy*, in A. Pfrimmer (a cura di), *Congrès du rythme. Compte rendu du Ier congrès du rythme, tenu à Genève du 16 au 18 août 1926*, Institut Jaques-Dalcroze, Genève, pp. 103-46.

Forel, O.-L.
1920 *Le rythme; étude psychologique*, in «Jahrschrift für Psychologie und Neurologie», XXVI, pp. 1-104.

Fox Strangways, A. H.
1954*a* «Time: Accent», in E. Blom (a cura di), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. VIII, Macmillan, London, pp. 473-75.
1954*b* «Time: Rhythm», *ibid.*, pp. 478-79.

Fraisse, P.
1956 *Les structures rythmiques; études psychologiques*, Publications universitaires de Louvain, Louvain.
1974 *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gevaert, F.-A.
1875-81 *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 voll., Annoot-Braeckman, Gand.

Groot, A. W. de
1932 *Der Rhythmus*, in «Neophilologus», XVII, pp. 81-98, 177-97, 241-64.

Hauptmann, M.
1853 *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Jaques-Dalcroze, E.
1920 *Le rythme, la musique et l'éducation*, Fischbacher, Paris.

Kirnberger, J. Ph.
1771-79 *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Rottman, Berlin.

Kunst, J.
1950 *Metre, rhythm, multi-part music*, Brill, Leiden.

Lachartre, N.
1972 «Rythme», in *Encyclopaedia Universalis*, vol. XIV, Encyclopaedia Universalis France, Paris, pp. 564-68.

Lévi-Strauss, C.
1964 *Le cru et le cuit*, Plon, Paris (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1966).

Lussy, M.
1874 *Traité de l'expression musicale. Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, Berger-Levrault et Fischbacher, Paris; ed. Fischbacher, Paris 1897[7].
1883 *Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation*, Heugel, Paris; ed. Heugel, Paris 1911[4].

Marx, A. B.
1839 *Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1841[2].

McDougall, R.
1902 *The relation of auditory rhythm to nervous discharge*, in «Psychological Review», IX, pp. 460-80.

Meumann, E.
1894 *Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus*, in «Philosophische Studien», X, pp. 249-322 e 393-430.

Meyer, L. B.
1956 *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago.
1973 *Explaining Music. Essays and Explorations*, University of California Press, Berkeley Cal.

Michel, F.; Lesure, F.; e Fédorov, V.
1958-61 (a cura di) *Encyclopédie de la musique*, 3 voll., Fasquelle, Paris.

Monod, E.
1912 *Mathis Lussy et le rythme musical*, Attinger, Neuchâtel.

Mursell, J. L.
1937 *The Psychology of Music*, Norton, New York.

Nattiez, J.-J.
1977 «Armonia», in *Enciclopedia*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 841-67.
1979 «Melodia», *ibid.*, vol. VIII, pp. 1042-67.

Reicha, A.
1814 *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*, Scherff, Paris; ed. Farrenc, Paris 1832[2].

Riemann, H.
1884 *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Rahter, Hamburg.
1903 *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Riepel, J.
1752-54 *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, 5 voll., Lotter, Frankfurt am Main.

Rousseau, J.-J.
1768 «Rythme», in *Dictionnaire de musique*, Duchesne, Paris, pp. 422-25.

Ruckmick, C. A.
1927 *The rhythmical experience from the systematic point of view*, in «American Journal of Psychology», XXXIX, pp. 355-66.

Sachs, C.
1953 *Rhythm and Tempo; a Study in Music History*, Norton, New York.

Servien, P. (P.-S. Coculesco)
1930 *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Boivin, Paris.

Smither, H. E.
1960 *Theories of Rhythm in the Nineteenth and Twentieth Centuries with a Contribution to the Theory of Rhythm for the Study of Twentieth-Century Music*, tesi di laurea, Cornell University, Ithaca N.Y.

Souris, A.
1948 *Quelques définitions du rythme ou les avatars d'un concept*, in «Polyphonie», n. 2, pp. 1-22.
1976 *Conditions de la musique et autres écrits*, CNRS, Paris - Université de Bruxelles, Bruxelles.

Verrier, P.-I.
1912 *L'isochronisme en musique et en poésie*, in «Journal de psychologie normale et pathologique», IX, pp. 212-32.

Warren, H. C.
1934 (a cura di) *Dictionary of Psychology*, Houghton Mifflin, Boston - New York.

Weber, G.
1817-21 *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 3 voll., Schott, Mainz.

Westphal, R.
1880 *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach auf Grundlage der Antiken*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Wiehmayer, T.
1917 *Musikalische Rhythmik und Metrik*, Heinrichshofen, Magdeburg.
1927 *Musikalische Formenlehre in Analysen*, Heinrichshofen, Magdeburg.

Willems, E.
1954 *Le rythme musical, étude psychologique*, Presses Universitaires de France, Paris.

Yeston, M. A.
1976 *The Stratification of Musical Rhythm*, Yale University Press, New Haven Conn.

Il modo fisico d'esistenza della musica è essenzialmente temporale, il che spiega come le discussioni relative alla organizzazione del tempo (cfr. **tempo/temporalità**) in musica si volgano verso la **metafisica**. Il destino dell'**uomo** viene ad esprimersi metaforicamente (cfr. **analogia e metafora**, **metafora**) nel fluire d'un'opera musicale; di qui forse il ruolo, nella maggior parte delle mitologie (cfr. **mito/rito**, **mythos/logos**), del soffio di un dio creatore dell'universo (cfr. **dèi**, **divino**, **origini**).

Come per la **melodia** si è a livello definitorio in una situazione di incertezza. Benché lo stato della questione possa, da certi punti di vista, giudicarsi soddisfacente, anche per il ritmo non vi è un insegnamento paragonabile a quello dell'**armonia**. Fra le teorie sul **ritmo**, vi è scarsa omogeneità sebbene gli elementi di periodicità (cfr. **ciclo**, **periodizzazione**, ed anche **identità/differenza**) e di strutturazione (cfr. **struttura**) vi appaiano in modo eminente.

La necessità di concepire piú unità ritmiche coesistenti si evidenzia soprattutto nelle musiche di tradizione orale (cfr. **orale/scritto**, **scrittura**, ed anche **canto**, **danza** e **tradizioni**); caratteristico della musica occidentale sembra invece il collegamento delle unità metriche mediante l'accento (cfr. **metrica**, **retorica**). Nella musica occidentale ritmo e metro sembrano intimamente connessi a livello definitorio, ed un chiarimento può venire dall'esame comparato delle varie teorie; in esse si evidenziano vari approcci che coinvolgono la **totalità** dei parametri musicali: la tendenza a elencare regole empiriche (cfr. **empiria/esperienza**) di accentazione o a ricercare a livello psicologico un ritmo motore spontaneo (cfr. **creatività**, **innato/acquisito**) soggiacente alla composizione. Una teoria ritmico-metrica tonale (cfr. **scala**, **tonale/atonale**) appare quindi ben motivata purché si conservi una certa **ambiguità** che, determinata dal confluire dei vari punti di vista, costituisce un carattere concettuale importante.

Scala

Le scale, con le quali l'uomo ha la possibilità di rendere discreto il continuum sonoro, costituiscono la materia prima di qualsiasi organizzazione musicale.

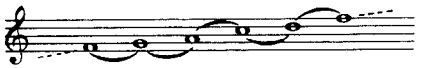
Esse pongono dunque dei problemi fondamentali per la musicologia: da dove derivano, di che cosa sono costituite? Nessuna cultura musicale sembra poterne prescindere; persino la musica elettroacustica, che sembrerebbe rifuggire da ogni discontinuità perché basata anzitutto sul timbro, a un dato momento non può evitare d'identificare e classificare i suoi componenti: la morfo-tipologia del *Traité des objets musicaux* di Schaeffer [1966, pp. 389-472] non è, tutto sommato, che una vasta «gamma di timbri» – per riprendere l'espressione di Nicole Beaudry –, fatto non sorprendente da parte di un autore che avrebbe desiderato prolungare il solfeggio tradizionale [*ibid.*, pp. 490-508].

Ci si intenda anzitutto sui termini. Una scala

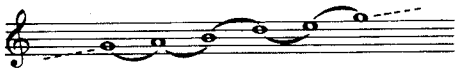
1) consiste in una successione di intervalli;
2) determina un dato numero di altezze;
3) è priva di funzioni privilegiate;
4) e tutto questo all'interno di un corpus dato.

Questa definizione richiede però alcune precisazioni.

1) Una successione di intervalli, e non di altezze: indipendentemente dal punto di partenza della scala, ciò che conta nella sua descrizione è la presenza (o l'assenza) di intervalli in un dato ordine. Cosí, poco importa rappresentare tale tipo particolare di scala pentatonica in questa forma

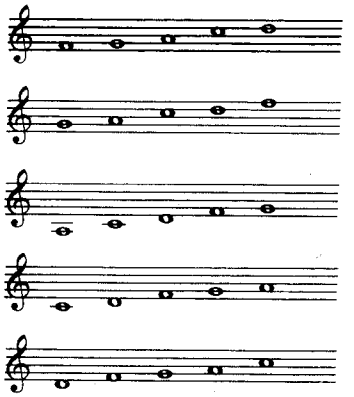


o in quest'altra

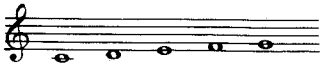


2) In compenso, le scale hanno un numero definito di altezze: si vedrà in seguito, al proposito, come una delle difficoltà consista proprio nello stabilirne il numero.

3) Le scale non hanno funzioni privilegiate, che sono invece la caratteristica del modo. Nel caso della pentatonica, ad esempio, esistono cinque modi secondo i quali ciascuna delle altezze è considerata di volta in volta «tonica» (*tonal center* per gli Anglosassoni, *Grundton* per i Tedeschi). Il termine 'centro tonale' è indubbiamente preferibile se si vuole evitare di connotare troppo la tonalità occidentale.



4) È stato infine necessario precisare che tutto questo è privo di senso se non viene rapportato a un corpus; non è infatti possibile stabilire delle scale per una sola opera. Chailley fa notare che, vista dall'esterno, la scala di *J'ai du bon tabac* sembra pentatonica [1954-55, p. 146]: è la conoscenza del corpus tonale che permette di rendersi conto che questa particolare canzone non utilizza che cinque suoni su sette. Conviene tuttavia osservare che l'inventario di tutti i suoni utilizzati in una sola opera, o in un sottogruppo di opere nell'ambito di un corpus omogeneo, è perfettamente legittimo, anzi necessario, soprattutto in etnomusicologia per l'analisi delle idiosincrasie stilistiche: è ciò che gli Americani chiamano *gamut*. Il *gamut* di *J'ai du bon tabac* si scrive:



quello di *Frère Jacques*:

Secondo una prassi che, a quanto sembra, risale a Hornbostel, si può poi indicare sul *gamut*, con delle frecce, la successione secondo la quale vengono utilizzati i suoni:

Non è improbabile che Chailley riscopra il concetto americano di *gamut* quando definisce il *sistema*: «All'interno della scala emerge un sistema che comprende i suoni effettivamente impiegati» [*ibid.*]. Ma se da una parte il termine

'sistema' pecca di generalità, dall'altra Chailley gli assegna una posizione intermedia in un'ideale evoluzione che condurrebbe dalla scala al modo [*ibid.*, pp. 83-84; 1959, p. 153]: è meglio mantenere al *gamut* il suo statuto d'inventario neutro.

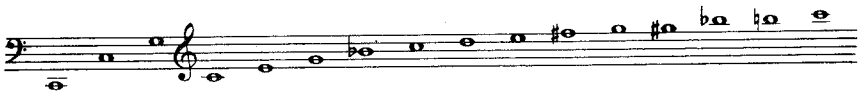
La maggior parte delle discussioni sulle scale è generalmente imperniata su questioni di ordine fisico e matematico [cfr. Weber 1963; e, in particolare, Chailley 1960, pp. 293-94]: prova ne sia il dibattito millenario sulla rispettiva preminenza dei sistemi di Pitagora, di Zarlino o del temperamento equabile [cfr. Emery 1961, pp. 7-50]. Ora, quando si esamina – secondo il principio adottato negli articoli musicali dalla presente *Enciclopedia* – su quali postulati si fondano le teorie delle scale, si constata che è piú importante adottare un punto di vista antropologico: fino al 1960 circa, in Europa tali teorie possono essere comprese solo se rapportate a quelle dell'evoluzione e della diffusione, che hanno contraddistinto l'antropologia, specialmente tedesca, del XIX e della prima metà del XX secolo. Piú ancora, sono lo statuto e la concezione della *storia*, non solo in musicologia, ma anche in etnomusicologia – da cui essa potrebbe facilmente essere esclusa –, ad essere in gioco.

Si utilizzeranno qui, come filo conduttore della ricerca, i lavori sulle scale ai quali Jacques Chailley ha consacrato parecchi anni di riflessione, e non perché essi rappresentino una conclusione teorica, ma perché la loro precisione, la loro coerenza e la loro influenza (attraverso l'insegnamento alla Sorbona e l'importante convegno internazionale del 1960 sulla risonanza nelle scale musicali [cfr. Chailley 1960]) ne fanno un caso-tipo a partire dal quale si possono porre numerosi problemi.

Nelle sue opere Chailley non s'ispira direttamente all'evoluzionismo antropologico ma alla filologia letteraria; questo però non impedisce al suo procedimento di porre gli stessi problemi dell'evoluzionismo antropologico. «Lo studio del linguaggio musicale, – dice Chailley [1955, pp. 93-94], – deve ispirarsi ai principî comparativi ed evolutivi che hanno trasformato la filologia letteraria in una scienza esatta. Esso deve poggiare contemporaneamente sul documento scritto e datato – commento antico o musica scritta – e sulle testimonianze viventi dell'etnologia musicale, e stabilire il legame fra queste due fonti; infine, esso deve esaminare in quale misura i fatti constatati sono connessi ai fenomeni fisici della risonanza e alla fisiologia». È dalla risonanza che si prenderà qui avvio.

1. *La storia naturale.*

Esiste in Chailley un primo tipo di tempo storico, che egli ritiene possa derivare dalla risonanza naturale:



Ed è proprio basandosi su questo tipo di risonanze che Chailley fa il seguente ragionamento:

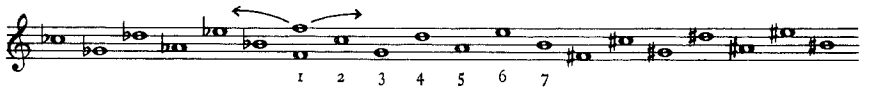
1) Gli intervalli piú frequenti sono dati dalla natura, soprattutto al momento della produzione involontaria di suoni successivi: «L'uomo che soffia in uno strumento primitivo, flauto, ancia o bocchino, si renderà ben presto conto che modificando leggermente, talvolta per caso, il modo di soffiare, si produce una nota invece di un'altra, e queste due note sono legate fra loro secondo un piccolo numero di rapporti costanti. Fra questi ultimi, i due piú frequenti sono quelli in seguito denominati ottava e quinta. Ecco dunque già – mediante la sola constatazione materiale – due intervalli fissi offerti dalla natura all'attenzione dell'uomo» [1954-55, p. 26].

2) Fra tutti gli intervalli riscontrati nel corso di diverse esperienze di risonanza (campane, gong, ecc.), «soltanto due, fra tutti, si ripresentano con una vera e propria costanza: l'ottava e la quinta. Sono questi i due primi intervalli della risonanza» [*ibid.*, p. 29].

3) E sono proprio l'ottava e la quinta che è necessario considerare, perché l'intensità degli armonici va decrescendo da sinistra a destra. Un fondamento naturale delle scale si può dunque reperire solo tra i suoni che è possibile percepire senza apparecchiatura sperimentale [cfr. *ibid.*, pp. 25, 29].

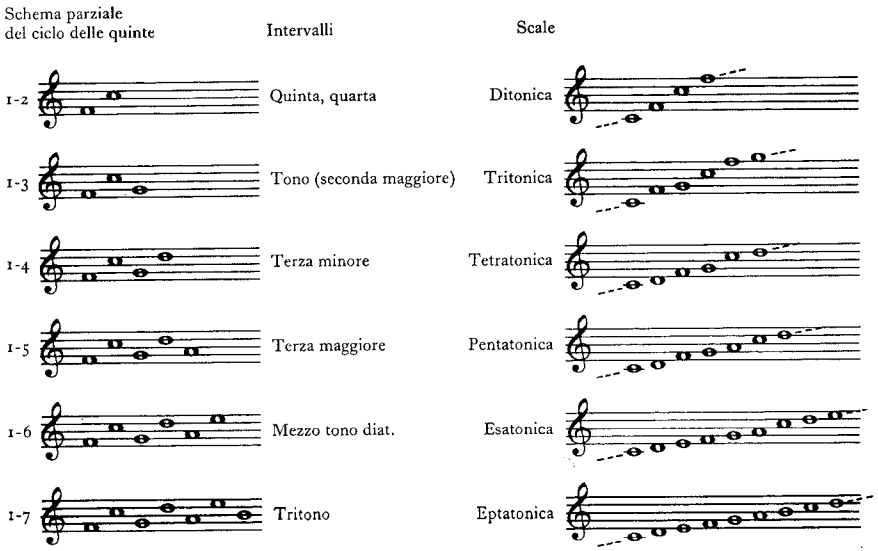
4) Partendo di qui, il ragionamento diviene analogico: «Si deve concludere che è tramite la sola osservazione diretta che l'uomo ha preso coscienza della [risonanza]? Sarebbe presuntuoso affermarlo. Noi ignoriamo infatti l'evoluzione del pensiero dei nostri primi antenati. Possiamo solo dire che "tutto accade come se"» [*ibid.*, p. 30]. E piú avanti: «Tutto accade come se gli armonici scoperti molto dopo l'utilizzazione dei fenomeni a cui essi si riferiscono non fossero la causa di tali fenomeni, ma si presentassero a noi come la conseguenza di una causa comune; proprio come se l'uomo, istintivamente e intuitivamente, si fosse abbandonato a una costruzione progressiva secondo la necessità interna di un ordine i cui dati gli erano forniti psicologicamente e di cui piú tardi la natura, con il fenomeno degli armonici (scoperti in un secondo momento), gli avrebbe dimostrato la fondatezza» [*ibid.*, p. 41]. Questa argomentazione è però contraddittoria con il punto 3, perché se tutto rientra nell'ordine del «come se», nulla allora impedirebbe alle scale di seguire in tutto la risonanza.

5) La formazione delle scale si spiegherà dunque con il ciclo delle quinte derivato dai quattro primi suoni (do-do-sol-do). Si ottiene cosí, a partire da un fa scelto per comodità, la seguente disposizione [*ibid.*, p. 44]:



6) Per Chailley, «questa costruzione non è un postulato a priori, è il principio imposto dai fatti e di cui si trova il fondamento in tutte le musiche primitive, per lo meno nei piú antichi sistemi coerenti conosciuti» [*ibid.*]. Chailley propone dunque una classificazione gerarchica delle scale a partire dai differenti

stadi del ciclo delle quinte che, ogni volta, introducono un intervallo nuovo in aggiunta ai precedenti [*ibid.*, pp. 80-81].

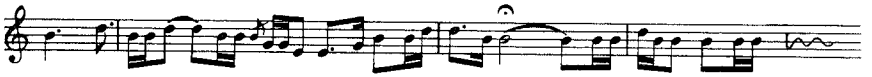


7) Per l'autore, questo schema presenta «un ordine di comparsa cronologica (probabile, per lo meno) ma anche, e soprattutto, una *gerarchia strutturale* che sussiste, a gradi diversi, persino dopo la stabilizzazione delle scale finali» [1959, p. 148]. Ogni nuovo stadio assimila «ciò che resta degli stadi anteriori» [1954-55, p. 81] e l'eptatonica – quella che è oggi nota come gamma diatonica – costituisce «il punto di conclusione del ciclo» [*ibid.*, p. 85] da cui la dodecafonia è esclusa, poiché una scala ottotonica, che introdurrebbe il semitono cromatico, non è mai attestata [*ibid.*, p. 84].

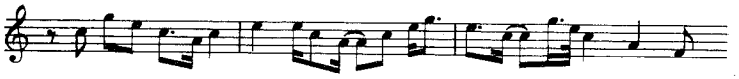
In questo modo Chailley prende tre piccioni con una fava: spiega il passato, il presente e l'avvenire del linguaggio musicale. Il passato, poiché egli pone l'origine delle scale nella natura; il presente, poiché le gerarchie ancora valide nell'attuale sistema tonale si spiegano in funzione di quelle su cui si fondano le scale; e l'avvenire, poiché Chailley proclama il fallimento di una dodecafonia che, a suo parere, non esiste perché non avrebbe dovuto esistere.

Ecco un primo ostacolo alla teoria di Chailley: l'ottava, la quarta e la quinta – cioè le tre consonanze – sono attestate universalmente? Si esamini anzitutto l'ottava: in un buon numero di civiltà musicali essa è sconosciuta, ossia in tali civiltà l'ambito effettivo dello svolgimento melodico si pone in uno spazio inferiore all'ottava. «L'ottava non è assolutamente un intervallo preciso nella musica primitiva», scrive Curt Sachs [1957-59, trad. it. p. 74], e nel suo *Wellsprings of Music* si trovano alcuni esempi di sistemi musicali che ne sono privi, come

per esempio questo dei Marind-anim della Nuova Guinea, secondo Kunst [citato *ibid.*, p. 166]:

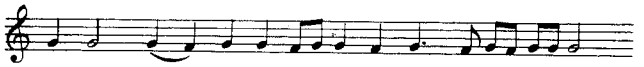


o questo dei Pigmei Batwa del Congo, secondo Brandel [citato *ibid.*, p. 180]:

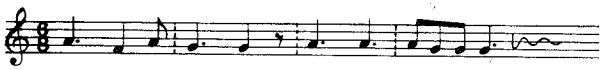


D'altronde sembra che, in certe culture musicali, l'ottava di un suono sia leggermente piú alta o piú bassa rispetto alla definizione abituale 2 : 1; questo sarebbe il caso riscontrato, secondo Charles Boilès, nella musica degli Otomí e dei Tepehua in Messico. Tutta la questione sta nel sapere se il suono di ottava è percepito come identico al primo.

In secondo luogo, nel patrimonio musicale si riscontrano delle scale ditoniche e tritoniche che non corrispondono ai tipi di quarta e quinta, e di quarta, quinta e seconda previsti da Chailley. Schneider [1960], d'accordo in questo con Sachs [1943, trad. it. pp. 17-42], ne distingue due tipi: 1) le opere ad ambito ridotto, costituite di seconde maggiori o minori all'interno di un ambito di seconda, di terza o di quarta, come in questo caso, raccolto da Estreicher [citato in Sachs 1957-59, trad. it. p. 79] presso gli Eschimesi del Cariboo:



in questo, raccolto da Kunst [cfr. Schneider 1947, trad. it. p. 65] presso i Kai della Nuova Guinea:



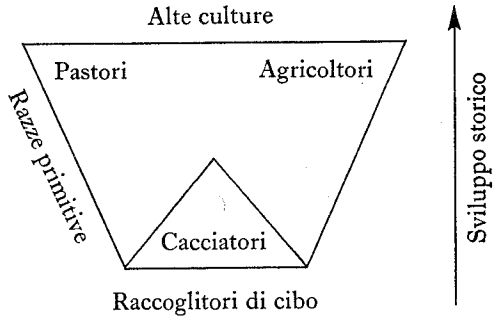
o in questo, raccolto da Hornbostel [citato in Wiora 1956, p. 192] presso i Fuegini:

e 2) il tipo detto «triadico» o «di fanfara» (cfr. sopra il sistema dei Marind-anim).

È bene sottolineare che queste scale congiunte o triadiche non possono, in alcun modo, essere spiegate secondo il ciclo delle quinte: è qui che si entra nelle aporie del ragionamento evoluzionistico e che i teorici fanno intervenire un secondo tipo di temporalità.

2. *La storia relativa.*

La contraddizione dipende dal fatto che questi esempi sono stati riscontrati in popolazioni che, dal punto di vista evoluzionistico, sono considerate estremamente primitive. Schneider, ad esempio, propone il diagramma seguente [1947, trad. it. p. 15]:



«A questa classificazione etnografica» – che Danckert [1937] ha sistematicamente applicato alla musica – «ne corrisponde una musicale», afferma Schneider [1947, trad. it. p. 16], e questo determina la seguente generalizzazione speculativa [*ibid.*]:

Cacciatori	Pastori	Agricoltori
Uomo	Donna	
Predominio del metro	Predominio della melodia	
Polifonia	Armonia	

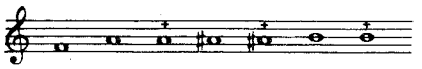
In questo testo, che corrisponde a un primo stadio del suo pensiero, Schneider spiegava la formazione delle scale a partire dal ciclo delle quinte: «[Le scale] nascono progressivamente nella musica vocale primitiva dalle formazioni sul tipo della fanfara o dalle elementari relazioni di quarta e di quinta» [*ibid.*, p. 17]. Nel convegno del 1960 egli poneva in primo piano l'azione della terza: «Benché la quarta e la quinta svolgano un ruolo importantissimo nella polifonia primitiva, esse non si trovano quasi alla base dello sviluppo, né entrano nella genesi della polifonia. Il loro influsso si manifesta soltanto nelle forme piú evolute o fisse... Per gran parte dei popoli primitivi, l'origine delle gamme sembra essere fortemente influenzata dall'azione della terza» [1960, p. 151].

In un primo momento, anche Wiora è condotto alla stessa constatazione teorica: «Le tre consonanze [ottava, quarta e quinta] mancano... nelle forme melodiche nettamente delimitate, il cui ambito è minore di una quarta» [1960, p. 132]. E piú avanti: «Alle sue origini, la musica non si è retta né sulle quarte, né sulle quinte e sulle ottave» [*ibid.*, p. 133]. Ma difficilmente ci si libera di una

spiegazione cosí razionale qual è il ciclo delle quinte. «La quarta, la quinta e l'ottava hanno però assunto grande rilievo, se non nell'età piú antica, per lo meno in epoca antichissima» [*ibid.*]. Poiché si ritrovano presso i Boscimani, i popoli siberiani, i Lapponi e gli Eschimesi, «bisogna ammettere che esse sono già nettamente caratterizzate all'epoca paleolitica. Da allora, costituiscono la base di quasi tutta la musica primitiva eccedente l'ambito della terza» [*ibid.*]. In realtà, la difficoltà del ragionamento dipende dalle sue premesse: una musica fondata su due o tre note è piú semplice, e quindi piú antica delle musiche eptatoniche o pentatoniche. A rischio di ritardare l'influenza del ciclo delle quinte, è essenziale rispettare la «primitività» del bitonico e tritonico.

Per Schneider, le scale si formano sia per espansione a partire da un ambito di terza, sia per sovrapposizione di terze [1960, p. 151]. Una volta acquisiti i suoni 7 e 9, «la relazione dall'ottavo al nono grado si trasferisce facilmente sul primo e sul secondo grado e colma, di conseguenza, la terza di base con due seconde» [*ibid.*]. Lo stesso processo si riproduce fra il quinto e il settimo grado [*ibid.*, p. 152]. Quanto al primo tipo (ambito di terza riempito, sol-la-si), è la consonanza di quarta (si ritrova qui il ciclo delle quinte) che viene a completarlo per aggiunzione. «Il materiale africano e americano permette anche di osservare come questo cambiamento di quadro intervenga nel corso di una stessa canzone. Le prime frasi non vanno mai oltre l'ambito della terza; è solo nella seconda parte, nettamente separata dalla prima, che si introduce ostensibilmente la quarta» [*ibid.*, p. 151]. In tal modo lo svolgimento proprio di certe opere riflette l'evoluzione delle scale: la filogenesi spiega l'ontogenesi. Schneider riprende lo stesso ragionamento per spiegare la nascita della scala pentatonica: una volta che la consonanza di quarta abbia consolidato dei tetracordi come re-fa-sol e sol-la-do, il si, che aveva potuto insinuarsi fra il la-do per imitazione, ne viene espulso, come si nota – afferma Schneider – in certi canti. Come si vede dunque, la formazione delle scale si compie in tre tempi: scale ad ambito ridotto e triadiche presso i popoli piú primitivi (i Vedda, i Papua, le popolazioni della Terra del Fuoco, della Malacca e della Tasmania da una parte, i Ge, gli Eschimesi, i popoli dell'Africa e della Nuova Guinea dall'altra), poi scala pentatonica, «inesistente nel patrimonio musicale dei popoli *primitivi* nel senso piú stretto del termine» [*ibid.*, p. 153], e infine formazione delle scale «piú evolute o fisse» [*ibid.*, p. 151].

Chailley non è cosí legato ai postulati evoluzionistici dell'antropologia quanto i suoi colleghi tedeschi; tuttavia, trovandosi di fronte a una scala che non può assolutamente rientrare nel ciclo delle quinte, egli spiega tale «aberrazione» come dovuta a uno stadio estremamente primitivo o, viceversa, molto avanzato. Per le prime Chailley si limita a un «chant par glissement» di Formosa, ma sicuramente il suo sistema stenterebbe a spiegare questa sorprendente scala eptatonica ricostruita da Vida Chenoweth [1966, p. 287] presso i Gadsup della Nuova Guinea:



dove le crocette indicano una differenza di un quarto di tono in rapporto all'altezza precedente. Senza dubbio, se l'avesse conosciuta, Chailley non avrebbe esitato ad affermare: «Queste scale, cosí poco numerose in rapporto allo sviluppo delle pentatoniche, sono testimonianze del tutto primitive... Sono solo tentativi ancora alla ricerca di una propria identità» [1954-55, p. 196].

La ricerca diventa ancora piú complessa quando alla teoria dell'evoluzione viene ad aggiungersi quella della diffusione. Nella concezione evoluzionista le diverse civiltà si iscrivono in una traiettoria unilineare di sviluppo; il diffusionismo, invece, stabilisce l'età delle culture a seconda della loro posizione in rapporto a un centro di diffusione. Un riepilogo di tale metodo, per la musica, si trova nei *Towards a prehistory of occidental music* di Sachs [1937]. La teoria consiste nello stabilire delle carte di distribuzione geografica dei fenomeni e nel porre una relazione biunivoca fra lo stile musicale osservato e la datazione relativa della cultura in esame. In questa prospettiva, le «regioni di recessione» (valli, isole, paludi) sono piú antiche delle regioni aperte; i fenomeni riscontrati alla periferia di una zona culturale sono piú antichi dei fenomeni situati al centro; infine, in rapporto a un territorio omogeneo, è piú antico lo stile dei luoghi sparsi, cosí come sono piú primitive le colonie rispetto alla terra-madre [*ibid.*, p. 151].

In *The Rise of Music in the Ancient World* [1943] e successivamente in *Wellsprings of Music* [1957-59] Sachs propone una classificazione evolutiva – dal semplice al complesso – di scale messe in relazione con il grado di sviluppo delle società in cui le si riscontra. All'intervallo minimo di seconda si aggiunge la seconda, poi la terza e la quarta, e lo stesso processo riprende per ciascun intervallo [1943, trad. it. pp. 24-26]. Nonostante le piccole differenze e la prudenza dell'esposizione del 1957-59, si deve riconoscere che in complesso l'opera resta altamente speculativa.

Sicché la reazione di Brăiloiu, a partire dal 1953, segna una data importante per l'etnomusicologia europea. Certo egli resta sensibile alla legge evolutiva del «come se»: «I primi movimenti [della musica], quali che siano l'epoca e il luogo geografico di tale nascita, sono guidati da una sorta di "ordine delle cose" che ad essa non è dato di modificare. E, a poco a poco, quest'ordine si rende manifesto, al di là delle speculazioni e delle filosofie. Per non limitarsi che ai documenti, tutto sembra accadere come se – una volta trovato il primo suono a vibrazioni regolari (o musicale) – le vie verso una musica fossero tracciate dall'eternità. Il procedere su queste vie è lento, nello stesso tempo ostacolato e sostenuto da leggi fisiche elementari» [1958, pp. 124-25].

Ma rilevanti sono soprattutto gli avvertimenti di Brăiloiu a diffidare delle datazioni relative e delle ipotesi diffusionistiche avventurose: «Una classificazione per stati di sviluppo esigeva un'unità di primitività, e si ritenne di trovarla in un sillogismo. La "ristrettezza mentale" dell'uomo primitivo avrebbe come corollario materiale la povertà del suo canto, la cui complessità non va mai oltre il succedersi di pochi suoni contigui. Parallelo che, sfortunatamente, assimila, senza prendervi guardia, una metafora a una proprietà concreta» [*ibid.*, p. 123]. «Si è indubbiamente parlato con troppa leggerezza, nel presente, di musiche neolitiche o dell'Età del bronzo» [*ibid.*, p. 124]. «La scala pentatonica è primordiale solo relativamente, se rapportata alle cosiddette musiche "dotte" o "artistiche", consapevolmente elaborate, in momenti storici indifferenti, a partire dalla loro sostanza elementare, come l'ellenica, la persiano-araba o la nostra» [1953, ed. 1967 p. 313].

E, in effetti, ogni cultura musicale conosce una storia che le è solo propria. È caratteristico notare che le ipotesi di datazione relativa riguardino esclusivamente le società di tradizione orale: dal momento in cui si hanno a disposizione documenti scritti, si passa infatti a un terzo tipo di temporalità.

3. *La storia attestata.*

Chailley vi ricorre a partire dal momento in cui la formazione delle scale si spiega mediante fatti osservabili. Per la scala esatonica ed eptatonica egli si attiene all'ordine implicito nel ciclo delle quinte, ma, concretamente, segue l'introduzione di gradi intermedi. L'autore si è del resto reso conto di questa contraddizione, tanto che nell'*Essai sur les structures mélodiques*, formulazione piú concisa che egli ha dato del suo corso tenuto alla Sorbona, la teoria dell'elaborazione figura *accanto* alla formazione diretta dal ciclo delle quinte [1959, p. 147].

Per descrivere questo stadio di formazione, Chailley riprende da Brăiloiu l'importantissimo concetto dei *pien*. Questo termine, elaborato dai teorici cinesi, designa delle altezze che vengono ad introdursi in un sistema pentatonico senza però alterarlo. Si tratta dei suoni 4 e 7:

Brăiloiu riassume cosí ciò che li caratterizza: «I *pien* 1) sono sempre piú rari dei suoni costitutivi; 2) svolgono solo un ruolo di note di "abbellimento"; 3) variano; 4) si riconoscono spesso per un'intonazione esitante» [1953, ed. 1967 p. 334].

Secondo Chailley, è proprio il «consolidamento» dei *pien* che spiega il passaggio dalla scala pentatonica all'esatonica tramite l'introduzione esitante del mi [1954-55, p. 82].

Brăiloiu, che sembra ammettere la formazione della scala pentatonica a partire dal ciclo delle quinte [1953, ed. 1967 pp. 321-22], si rifiuta di vedere nei *pien* il risultato di un «allungamento della serie delle quinte». «Tutto attesta, infatti, che i due *pien* non sono stati trovati per progressione di consonanze. Visibile, persino in Cina, in certi documenti scritti del XVI secolo, la loro mutabilità è stata motivata con deboli argomentazioni. E poiché la musica popolare di qualsiasi parte del mondo ignora allo stesso modo il 4 e il 7 razionali, improntati al ciclo delle quinte, ne deriva che questi ultimi sono entrambi, realmente,

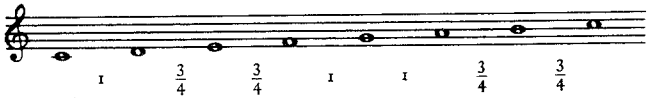
dei suoni di riempimento accidentali e che il passaggio di consonanza in consonanza si è interrotto bruscamente non appena essa si è trovata di fronte il semitono» [*ibid.*, p. 324].

Infine, Chailley riprende la stessa spiegazione per il passaggio dalla scala esatonica all'eptatonica [1954-55, pp. 130, 194], dimostrando che il si è anzitutto una nota di passaggio debole [*ibid.*, p. 136]. Egli andrà anche oltre, sempre a proposito delle due stesse scale, invocando la «legge della tendenza al piú piccolo movimento, ossia una tendenza universale al movimento per gradi congiunti» [*ibid.*, p. 148], principio che verrà esteso a quello d'«attrazione del grado debole verso il grado forte» [*ibid.*, p. 153] una volta che, acquisita la funzionalità, è possibile ragionare non piú in termini di scale ma di modi.

Con questi principî di attrazione, di uguagliamento e di tolleranza Chailley spiega anche un altro genere di «aberrazione»: la pentatonica di Bali che il ciclo delle quinte non è in grado di giustificare; lo slendro per esempio [McPhee 1933-63, ed. 1976 p. 47]

in cui compaiono scandalosi semitoni. Per Chailley, in questo caso si ha sapiente uguagliamento della pentatonica istintiva. Nei rāga indiani [1954-55, p. 199]

e nei maqām arabi



egli non vede che l'alterazione di scale ottenute dal ciclo delle quinte: «Quando una scala apparentemente irregolare poggia su un sistema fisso di quinte o di quarte senza superare il numero di gradi del diatonismo eptatonico (4 in una quarta, 5 in una quinta), si può ritenere estremamente probabile che si tratti di una deformazione della scala normale, e non di scale irregolari» [*ibid.*, p. 191]. Secondo Chailley, questo processo è caratteristico delle società «altamente evolute»: seguendo i principî dell'uguagliamento e della tolleranza, la gamma naturale di Pitagora è stata adattata in sistema temperato per permettere la trasposizione.

La formazione del sistema temperato per uguagliamento è un fatto storico attestato. Mai, a ben guardare, la variazione – di qualunque natura essa sia – in rapporto a un ciclo d'origine naturale ha spiegato poi molto. Hornbostel [riassunto in Schmidt 1919-20, pp. 569-70] ha proposto, agli esordi dell'etnomusicologia, una teoria detta delle quinte soffiate per spiegare, in una prospettiva diffusionistica, ventitré altezze attestate nelle diverse scale e che presentano uno

scarto in rapporto al ciclo pitagorico delle quinte. Secondo Hornbostel, i suoni reali corrisponderebbero a quelli ottenuti soffiando con forza nei flauti di Pan che si sarebbero diffusi – a partire da un centro di diffusione posto in luogo indefinito dell'Asia centrale – attraverso il mondo (Oceania, Perú precolombiano, Ecuador moderno, Colombia e Brasile nordoccidentale). A parte l'ipotesi diffusionista stessa, che non è possibile verificare, la discussione tecnica [cfr. ad esempio Kunst 1948] vertente sugli scarti accettabili (tolleranza) tra le scale analizzate da Kunst e le altezze calcolate da Hornbostel non prova nulla, perché, iscrivendosi generalmente le variazioni in *cent* all'interno di un semitono, è sempre possibile parlare di adattamento in rapporto alle altezze derivate naturalmente dal ciclo delle quinte.

Nonostante tutte le difficoltà incontrate e i controesempi apportati dagli etnomusicologi, Chailley non esitava a sostenere, al termine del convegno del 1960, che «la stabilità del blocco quinta-quarta sembra un fenomeno pressoché generale» [1960, p. 297]. In questo modo, venivano preservate «la perennità dei principî sui quali si è edificato, millenni or sono, il linguaggio musicale» [1954-55, p. 141] e l'esistenza di «leggi inamovibili della musica» [*ibid.*, p. 212]. Curiosa teoria genetica, poiché, in definitiva, nell'universale e nell'eternità, essa porta alla negazione della storia.

4. *La determinazione delle scale.*

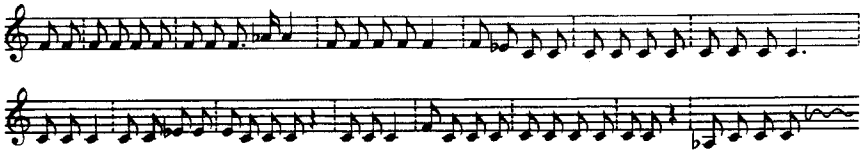
Brăiloiu ha avuto il grande merito di esser stato uno dei primi, in Europa, ad opporre a uno studio speculativo della genesi delle scale un approccio che si potrebbe definire strutturale: per lui le scale (e i modi) sono anzitutto dei *sistemi* quando riuniscono i seguenti caratteri: «Stretta affinità dei gradi secondo le leggi della consonanza, modi diversi corrispondenti a ciascuno di tali gradi, forme melodiche tipiche, in una parola possibilità di una *pratica* musicale avente come condizione sufficiente una scala di 4, 3 o 2 suoni» [1953, ed. 1967 pp. 370-71]. Le scale ditonica, tritonica e tetratonica vengono in tal modo studiate per se stesse, e non come i primi passi premonitori di un'unità musicale ancora in fasce.

Brăiloiu, praticamente sconosciuto nei paesi di lingua inglese, non ha esercitato alcuna influenza oltre Atlantico. Ma per il suo elegante empirismo egli ricorda quei ricercatori anglosassoni per i quali il compito fondamentale consiste non nel ricostruire delle ipotesi genetiche delle scale, ma nel descriverne la struttura.

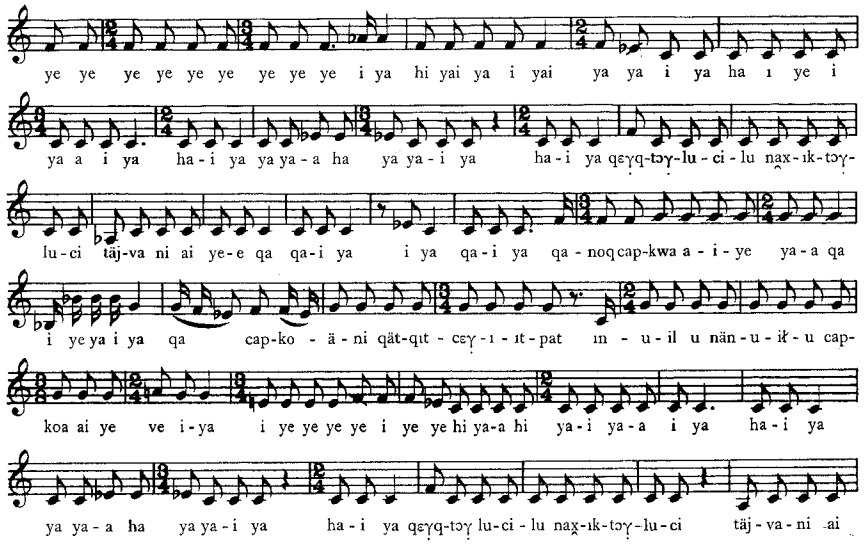
Sarebbe forse stato utile, in Europa, trarre le conseguenze dalle osservazioni di Ellis che, nel 1884, pubblicava quello che si considera il primo testo di etnomusicologia concernente le scale musicali delle diverse nazioni: «La conclusione finale è che la scala musicale non è unica, né "naturale", e neppure necessariamente fondata sulle leggi della costituzione del suono musicale cosí magnificamente formulate da Helmholtz, ma molto mutevole, molto artificiale e molto capricciosa» [Ellis e Hipkins 1884, p. 374].

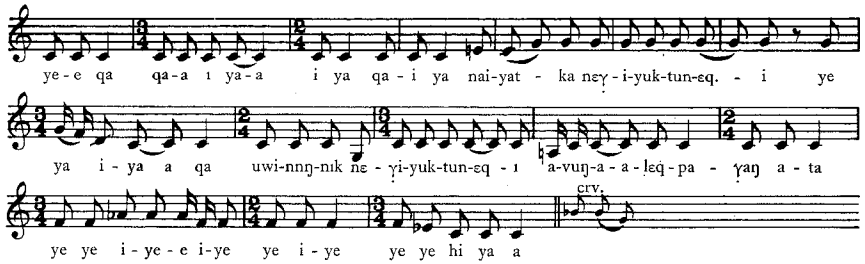
La caratteristica dei ricercatori americani sarebbe consistita nel prendere questo capriccio alla lettera. Dal 1932, e dopo aver trascritto ed esaminato piú di un migliaio di opere appartenenti a diciassette culture diverse, Helen Roberts si rifiutava d'intraprendere l'analisi delle scale basandosi su confronti stabiliti in termini di sviluppo [1932, p. 79] e aggiungeva: «Guardando a scale derivate dai loro produttori dal punto di vista delle nostre norme ben consolidate, noi tendiamo a introdurre nelle derivazioni principî e sistemi simili ai nostri, particolarmente se i risultati delle derivazioni sembrano coincidere con sistemi di scale ben noti altrove come forme accettate» [*ibid.*, p. 80]. In compenso, proponeva alcuni prudenti criteri per ricostruire le scale.

Prende allora la voglia di esaminare piú da vicino gli esempi musicali a partire dai quali la scuola etnomusicologica tedesca ha fondato le sue teorie. In *Primitive Music*, uno degli esempi di Schneider [1947, trad. it. p. 71] è proprio tratto dal corpus di canti degli Eschimesi raccolto da Helen Roberts [Roberts e Jenness 1925, p. 282, n. 80]. In Schneider l'esempio si legge in questo modo (lo si riporta qui per facilitare il confronto con il testo originale della Roberts):



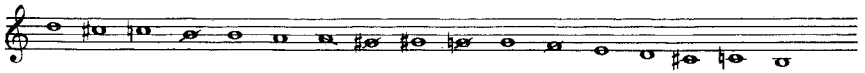
mentre nella Roberts ha la seguente forma integrale:





Il segno ↑ indica che la nota è aumentata di un quarto di tono; il segno ↓ indica che è diminuita dello stesso valore. La doppia lineetta (↑ o ↓) segnala che la differenza è inferiore a un quarto di tono.

Il procedimento di Schneider pone due problemi gravi. Il suo esempio è nello stesso tempo mutilo e modificato. Mutilo, esso lascia pensare che questo canto sia tipico delle «musiche primitive con disposizione di terza» (la-do-mi-sol) e, di fatto, nella comunicazione del 1960 in cui egli rinvia agli esempi musicali di *Primitive Music*, gli Eschimesi sono citati a questo proposito [1960, p. 151]. Schneider pratica qui ciò che Elisabeth Bertrand chiama *pigisme*, ossia l'elaborazione di una teoria a partire da esempi presi (*pigés*) a destra e a manca senza badare alla mancanza di omogeneità del corpus implicito ottenuto in questo modo. Inoltre Helen Roberts aveva avuto cura di non supporre a priori che altezze vicine (distinte da un quarto di tono), per noi identiche, lo fossero anche per gli Eschimesi. Si noterà invece che, nella quinta misura, Schneider non ha piú tenuto conto delle differenze di quarto di tono, scrupolosamente rilevate dalla Roberts. Ora, quando quest'ultima fa il bilancio delle altezze impiegate, giunge al seguente *gamut* [Roberts e Jenness 1925, p. 397] (non si criticherà qui la legittimità delle presentazione discendente):



Certo, ciò che la Roberts propone non è una scala. Su centotredici canti trascritti rileva centodue differenti *gamut*; bisognerebbe procedere a un'analisi minuziosa – che l'autrice, deliberatamente, non ha voluto intraprendere – per determinare la scala o le scale di questo corpus. Ora, alcuni di questi quarti di tono sono sicuramente dovuti a variazioni della voce e all'influsso del contesto ma, prima di darlo per scontato, è necessario provarlo. La trascrizione *etica* della Roberts, ossia quella effettuata tenendo conto delle piú piccole differenze (le *minutiae*), permetterebbe oggi di seguire un procedimento analogo a quello utilizzato da Vida Chenoweth per dimostrare che, presso i Gadsup (cfr. sopra, p. 461), le differenze di quarto di tono sono realmente pertinenti. La Chenoweth giustifica cosí il suo metodo: «Basandosi sul fatto che i quarti di tono erano frequenti nei dati e chiaramente distinguibili da un tono adiacente con il quale potevano a volte essere sospettati di oscillare, e che i quarti di tono sono

cantati all'unisono da un gruppo senza che alcun partecipante se ne discosti, si concluse che i quarti di tono avevano un'identità distinta da quella dei semitoni e costituivano i limiti dell'intervallo fonemico di un quarto di tono» [1966, p. 286].

Una discussione rigorosa sulle tecniche utilizzate da Vida Chenoweth nelle sue opere piú recenti [1972, pp. 50-58; 1979, pp. 123-29] per determinare le scale andrebbe oltre i limiti di quest'articolo. Ma ciò che il procedimento empirico di quest'autrice obbliga a rimettere in discussione è il valore dei *testi* musicali sui quali si fonda Schneider. In *Primitive Music* egli assume che gli scarti rispetto al ciclo delle quinte si possano spiegare come errori di chi canta. «È vero, – egli scrive [1947, trad. it. pp. 18-19], – che esistono frequenti casi di allontanamento dal sistema delle quinte naturali, ma in molti casi al significato di tali note si è data eccessiva importanza. È molto dubbio che il misurare l'altezza dei suoni vocali possa condurre a risultati utili, a meno che non si tenga conto della differenza che passa tra quello che il cantore intende e ciò che in realtà fa». In tal modo, un principio trascendente permette di non discutere piú a lungo sui dati. Ma si è alquanto preoccupati nel constatare che, sui centosettantasei esempi riportati in questo testo, sessantanove siano stati trascritti da Schneider stesso (e si è visto sulla base di quali principî) e che, a sua volta, Wiora [1960] rinvii nella sua comunicazione a non meno di sessanta esempi di Schneider. Non è strano vedere, in definitiva, come la filologia musicale non abbia preso a prestito dalla scienza letteraria uno dei capitoli essenziali che, per lo meno, le avrebbe permesso di fondarsi su una base solida, ossia l'accertamento del testo?

È dalla ricostruzione delle scale che è necessario muovere. Di là non sarà difficile, disponendo di testimonianze tangibili, prospettare la loro storia all'interno di una cultura ben circoscritta: il perfezionamento delle tecniche d'indagine sul campo e di quelle di analisi permette infatti di non escluderla a priori.

Per quanto concerne la credenza nel fondamento naturale delle scale – e ciò che ne deriva –, essa poggia sulla stessa ideologia che giustificava i primi passi dell'antropologia: esistenza di una legge naturale, spiegazione razionale basata sul confronto, evoluzione condotta dal progresso e sempre perfettibile. Il razionalismo del XVIII secolo dava la mano al deismo; ma non è perché non si sa da dove derivi la specie umana che, per spiegarne l'origine, è necessario postulare l'esistenza di Dio. [J.-J. N.].

Brăiloiu, C.
1953 *Sur une mélodie russe*, in P. Suvčinskj (a cura di), *Musique russe*, vol. II, Presses Universitaires de France, Paris; ora in *Opere*, vol. I, Editura Muzică a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti 1967, pp. 307-39.
[1958] *La vie antérieure*, in R. Manuel (a cura di), *Histoire de la musique*, I. *Des origines à Jean-Sébastian Bach*, in *Encyclopédie de la Pléiade*, vol. IX, Gallimard, Paris 1960, pp. 118-27.

Chailley, J.
[1954-55] *Formation et transformation du langage musical*, I. *Intervalles et échelles*, Centre de Documentation Universitaire, Paris 1961.
[1955] *Recherche des principes d'une philologie musicale*, in «Revue de musicologie», XXXVIII (1956), pp. 93-94.
1959 *Essai sur les structures mélodiques*, *ibid.*, XLIV, pp. 139-75.
[1960] *Synthèse et conclusions*, in Weber 1963, pp. 291-99.

Chenoweth, V.
1966 *Song structure of a New Guinea Highlands tribe*, in «Ethnomusicology», X, 3, pp. 285-297.
1972 *Melodic Perception and Analysis*, Summer Institute of Linguistics, Papua, New Guinea.
1979 *The Music of the Usarufas*, Summer Institute of Linguistics, Dallas Tex.

Danckert, W.
1937 *Musik und Kulturkreislehre*, in «Anthropos», XXXII, pp. 1-14.

Ellis, A. J., e Hipkins, A. J.
1884 *Tonometrical observations on some existing non-harmonic musical scales*, in «Proceedings of the Royal Society of London», XXXVII, pp. 368-85.

Emery, E.
1961 *La gamme et le langage musical*, Presses Universitaires de France, Paris.

Kunst, J.
1948 *Around von Hornbostel's Theory of the Cycle of Blown Fifths*, Het Indisch Institut, Amsterdam.

McPhee, C.
[1933-63] *Music in Bali. A Study in Form and Instrumental Organisation in Balinese Orchestral Music*, Yale University Press, New Haven Conn. 1966; ed. Da Capo Press, New York 1976.

Roberts, H. H.
1932 *Melodic composition and scale foundations in primitive music*, in «American Anthropologist», XXXIV, pp. 79-107.

Roberts, H. H., e Jenness, D.
1925 (a cura di) *Report of the Canadian Arctic Expedition (1913-18)*, XIV. *Eskimo Songs*, Acland, Ottawa.

Sachs, C.
[1937] *Towards a prehistory of occidental music*, in «Musical Quarterly», XXIV (1938), pp. 147-52.
1943 *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*, Norton, New York (trad. it. Sansoni, Firenze 1963).
[1957-59] *The Wellsprings of Music*, Nijhoff, The Hague 1962 (trad. it. Boringhieri, Torino 1979).

Schaeffer, P.
1966 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.

Schmidt, P. G.
1919-20 *La généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, in «Anthropos», XIV, pp. 565-70.

Schneider, M.
[1947] *Primitive Music*, in E. Wellesz (a cura di), *New Oxford History of Music*, I. *Ancient and Oriental Music*, Oxford University Press, London 1957, pp. 1-82 (trad. it. Feltrinelli, Milano 1962, pp. 1-86).
[1960] *Présence ou absence de la constante de quarte, de quinte, d'octave et de tierce. Son rôle structurel dans la consonance polyphonique primitive*, in Weber 1963, pp. 149-58.

Weber, E.
1963 (a cura di) *La résonance dans les échelles musicales. Colloques internationaux du* CNRS *(Paris, 9-14 mai 1960)*, CNRS, Paris.

Wiora, W.
1956 *Älter als die Pentatonik. Über die 2- bis 4-stufigen Tonarten in Alt-Europa und bei Naturvölkern*, in *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, pp. 185-208.
[1960] *Présence ou absence de la constante de quarte, de quinte et d'octave. Son rôle structurel dans l'ethnomusicologie primitive*, in Weber 1963, pp. 129-42.

Le scale, con le quali si rende discreto il continuo sonoro (cfr. **continuo/discreto**, **differenziale**, **suono/rumore**), costituiscono la materia prima dell'**organizzazione** musicale (si veda anche **entropia**). Nessuna cultura (cfr. **cultura/culture**, **natura/cultura**) sembra poterne prescindere; perfino la musica elettroacustica non sfugge alla necessità di **sistematica e classificazione** dei suoi componenti (si veda anche **combinatoria** e **labirinto**). Il **concetto** di scala richiede la conoscenza di un corpus (cfr. anche **tonale/atonale**) entro il quale soltanto possono essere riconosciuti i valori di certe caratteristiche (cfr. **codice**, **segno**).

Se in pratica fino ad ora le discussioni sulle scale si sono imperniate principalmente su questioni attinenti alla **fisica** o alle **matematiche**, piú importante è l'adozione di un punto di vista antropologico (cfr. **anthropos**; e anche **canto**, **danza**); piú ancora è lo statuto della **storia** non solo in musicologia ma anche in etnomusicologia che è qui in gioco (cfr. **armonia**, **melodia**, **ritmica/metrica**). La credenza (cfr. **credenze**) nel fondamento naturale delle scale si scopre poggiata sulla stessa **ideologia** che guidò i primi passi dell'antropologia, l'esistenza di una **legge** naturale, e sembra doverne condividere la sorte.

que,

Suono/rumore

1. *Musica, silenzio e suono.*

Si è talvolta osservato che le enciclopedie musicali definiscono e descrivono i fenomeni che formano l'oggetto della musicologia ma non il concetto stesso di musica. Non è del tutto vero: almeno nell'enciclopedia Fasquelle alla voce «Musica» François Michel cita la nota formula di Rousseau «Arte di combinare i suoni in maniera gradevole per l'orecchio», e anche quella di Littré: «Scienza o uso dei suoni definiti razionali, ovvero collegati in una successione detta scala». L'autore era sicuramente cosciente dell'insufficienza di queste due testimonianze, ma piuttosto che tentare di sondare le ragioni per le quali il termine 'musica' è difficilmente definibile, conclude laconicamente rimandando alla *musica humana* di Boezio: «Chiunque scenda in se stesso sa di che si tratta».

Questi esempi bastano ad indicare quanto la definizione della musica dipenda da un orientamento estetico oppure da una scelta ideologica: preromanticismo in Rousseau, positivismo in Littré. I contorni del fatto musicale variano a seconda delle persone, delle epoche e delle culture. Si rilegga l'osservazione di un etnomusicologo: «Le rappresentazioni collettive che formano l'oggetto della musica nelle società senza scrittura sono sicuramente poco conosciute. A noi mancano, se cosí si può dire, immagini e concetti dall'interno di quelle società. Non ci si è ancora impegnati abbastanza nel precisare che cosa, nello spirito degli indigeni, definisca il concetto di "musica". In altre parole, indipendentemente dalla singola popolazione considerata, risulta difficile affermare dove inizi e dove finisca la musica per quelle popolazioni, o quali confini segnino il passaggio dal parlato al canto» [Rouget 1968, p. 1344]. Pronunziare la parola 'musica' significa delimitare tutta un'altra serie di fenomeni esistenti come della «non-musica».

Si partirà qui dunque dal concetto che, in tutte le culture, la parola 'musica' indica una famiglia specifica di eventi sonori, e ci si ripropone quindi di esaminare attentamente la questione del confine tra *suono* e *rumore* in rapporto alla definizione «musica», essendo già stato affrontato in questa stessa *Enciclopedia* da Charles Boilès il problema della distinzione tra suono musicale e suono linguistico (cfr. l'articolo «Canto», II, pp. 548-71). Ma non appena posto questo principio come punto di partenza, sorgono alcune obiezioni: da una parte, che fare delle *Musik zu sehen*, delle «musiche da vedere» di un Dieter Schnebel, e quale status accordare al *silenzio*, che sembra proprio essere lo sfondo dal quale il *suono* si distacca?

Nel caso di Schnebel, si tratta di partiture che non sono destinate all'ascolto o all'esecuzione, ma alla lettura. In questo caso, che cosa permette di parlare di musica? La risposta sembra l'abbia data Molino [1975], quando indica che la musica è in realtà un «fatto sociale totale», come disse Marcel Mauss, che non è costituito da solo suono ma da una molteplicità di altre variabili quali la

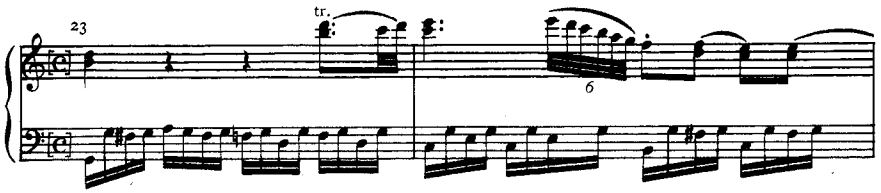
sala da concerto, lo strumento, il direttore d'orchestra, la partitura, ecc.: nella nostra civiltà, quanto meno, sono questi degli elementi necessari perché il fenomeno «musica» possa aver luogo. È sufficiente isolare una di queste variabili, anche se non è sonora, e applicare ad essa l'attributo di «musicale», perché il fenomeno non sonoro sia mentalmente collegato al fatto musicale totale dal quale proviene. Cosa avviene nel caso di Schnebel? Parlare di musica riferendosi a grafismi visivi crea un atteggiamento musicale nello spettatore: quello del musicista in grado di *sentire internamente* una partitura leggendola.

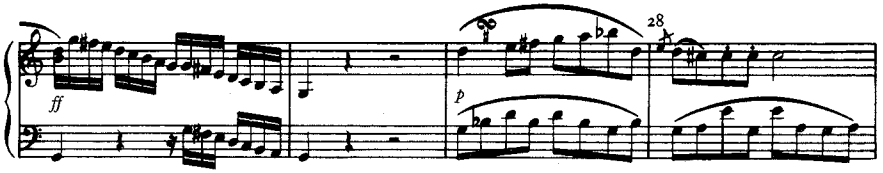
È però possibile constatare che il musicale non si sbarazza cosí facilmente del sonoro – e questo giustifica che si possa considerare l'esperienza Schnebel come un caso limite –, poiché l'ascolto interiore, quindi silenzioso, suppone la preesistenza del sonoro: occorre che il sonoro sia stato presente anche se nell'esperienza in questione non viene attuato.

Non è quindi legittimo, forse, considerare il silenzio come una condizione del suono. Il dato di partenza sembra sempre essere formato da un insieme di silenzio e suoni, perché altrimenti dove trovare il silenzio assoluto? Nel deserto algerino o nelle solitudini ghiacciate dell'Artico prima dell'apparizione degli autoveicoli e delle barche a motore? Si dice che, dopo qualche istante, l'uomo rinchiuso in una stanza acusticamente isolata inizia a percepire quel ritmo primordiale che è il battito del proprio cuore. Ciò che si crede essere il silenzio non è in realtà che un rumore di fondo.

Sicuramente è ciò che ha compreso Cage quando dichiara: «Grazie al silenzio, i rumori irrompono definitivamente nella mia musica» [1976, trad. it. p. 118]. Le esperienze permettono «al silenzio di una partita di scacchi di apparire in ciò che è: un silenzio pieno di rumori» [*ibid.*, p. 221]. E ancora, è noto cosa significa l'opera 4′33″ (1954), nel corso della quale il pianista non cessa di avvicinare e ritirare le mani dalla tastiera senza mai suonare una nota: l'opera guida cosí l'attenzione dell'ascoltatore sui rumori della sala. È ormai leggenda che, alla prima mondiale di 4′33″, la finestra aperta lasciasse entrare il canto degli uccelli del vicino bosco...

Vi sono dunque almeno due tipi di silenzi, il silenzio fuori musica e il silenzio in musica, e, in questo secondo gruppo, tre categorie: il silenzio considerato parte stessa dell'opera musicale e che viene indicato all'ascolto dello spettatore per i suoni che esso contiene, i silenzi di attesa della musica classica e i silenzi considerati come valori a pieno titolo nella musica moderna. Perché queste due ultime distinzioni? Il silenzio che segue l'esposizione del primo tema nella terza sonata per pianoforte di Beethoven





non è un silenzio che si ascolta per se stesso ma è invece un silenzio denso di attesa per il secondo tema: si sa benissimo che l'opera non è ancora terminata e, per quanto poche sonate si conoscano, o se ne conosca la forma, si sa che seguirà un secondo tema di diverso carattere.

Con Debussy il silenzio sembra assumere un nuovo valore: «Mi sono servito, – scriveva a Chausson il 2 ottobre 1893, – di un mezzo che mi sembra assai raro, del tutto spontaneamente; cioè (non ridete) del silenzio, come mezzo espressivo e forse come modo per fare risaltare l'espressione di una frase» [citato in Alain 1965, p. 370]. Si ascoltano quei silenzi perché all'interno dell'opera diventano lo sfondo necessario dal quale l'evento sonoro si distacca. Sull'esempio di Webern, Boulez vedrà piú tardi nella musica «un contrappunto di suono e silenzio» [citato *ibid.*].

Dall'abolizione delle cadenze tonali in poi, l'opera termina quando si comprende che è finita, in pratica quando non c'è piú suono. Eppure Ligeti nel brano *Nouvelles aventures* (1963-65) è riuscito a terminare con un silenzio distinto da quello che, in ogni concerto classico, separa per un breve momento l'ultima nota dai primi applausi: un silenzio che è parte dell'opera. Il direttore d'orchestra tiene ancora alta la propria bacchetta come se dovesse seguire altro suono e l'uditorio ascolta questo silenzio, poi egli abbassa il braccio. Succede qui che l'uditorio si fidi di un segno non sonoro, ma sicuramente musicale, che gli dice – gli fa credere – che l'opera non è ancora terminata.

Quest'ultimo esempio convalida tutti gli altri: alla musica appartengono silenzio, suoni o rumori, che abitudini culturali e tacite convenzioni fanno considerare come ad essa propri. Scrive Maneveau: «Si chiama *oggetto musicale* ogni *oggetto sonoro* integrato in una costruzione sonora voluta dall'uomo, anche se questa volontà si riduce al solo atto dell'audizione» [1977, p. 15]. Definizione interessante, perché sottolinea che il fatto musicale non è il risultato della sola *intenzione creatrice* ('Io faccio della musica') ma di un *atteggiamento di ascolto* ('Io decido che ciò che ascolto è musicale'). Con altre parole, Molino afferma molto opportunamente: «Il musicale è il sonoro costruito e riconosciuto da una cultura» [1975, p. 53]. Spingendosi ancora piú lontano, ci si può rendere conto non solo del fenomeno Schnebel ma anche dell'*Arte della fuga* (*Die Kunst der Fuge*, 1749), che Leibowitz ha dimostrato essere musica da leggere [1951, p. 31]: è musica ogni fenomeno che un individuo, un gruppo o una cultura accettano di considerare come tale. Il problema della frontiera tra suono e rumore non si pone in altri termini.

2. *Il rumore come fenomeno semiologico.*

È lecito ritenere che sia possibile distinguere suono e rumore in termini acustici, essendo il suono il risultato di vibrazioni periodiche e regolari, e il rumore il risultato di vibrazioni aperiodiche. D'altronde in Francia – e forse anche in altri paesi – si dà una definizione fisica ufficiale del rumore: «Una vibrazione erratica intermittente o statisticamente aleatoria». Questa distinzione si baserebbe sull'opposizione «suoni puri o semplici»/«suoni complessi».

Ma simili definizioni sono subito rimesse in questione e su questo tutti gli acustici sono d'accordo: in pratica si chiama rumore «ogni suono che assume per noi un carattere sgradevole, inaccettabile, qualunque sia peraltro questo carattere... La nozione di rumore è dunque anzitutto essenzialmente una *nozione soggettiva*» [Chocholle 1973, p. 38]. I criteri che, da un punto di vista percettivo, fanno qualificare rumore un suono sono diversi e numerosi: l'intensità troppo elevata, l'assenza di altezza definita o la mancanza di organizzazione (complessità, cacofonia, ecc.) [cfr. *ibid.*, pp. 39-40; Gribenski 1975, p. 24]. Si noti che questi «criteri» vengono definiti sempre in rapporto a una soglia di accettabilità (un'intensità sopportabile, l'esistenza di altezze fisse, una nozione di ordine) ma che è a sua volta definita solo *arbitrariamente* come norma.

Infine, se si confrontano le definizioni fisiche con la pratica dei musicisti classici, ovvero se si dà l'equazione suono/rumore = musica/non-musica, si scopre presto che la maggior parte dei suoni «musicali», ad esempio quelli utilizzati in una sinfonia classica, appartengono alla categoria dei suoni complessi (formati da diverse componenti sinusoidali) e che suoni spontanei, considerati rumori dall'orecchio, hanno talvolta la stessa struttura acustica dei «suoni musicali». Schaeffer si è sforzato di far notare che il suono della nostra musica classica «ha anche del soffio, è granuloso, presenta un urto all'attacco, è fluttuante, co-

<table>
<tr><th>Livello poietico
(scelta del compositore)</th><th>Livello neutro
(definizione fisica)</th><th>Livello estesico
(giudizio percettivo)</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Suono
musicale</td><td>Suono
sinusoidale puro</td><td>Suono
gradevole</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Rumore
(suono complesso)</td><td rowspan="2">Rumore
sgradevole</td></tr>
<tr><td>Rumore
(non musicale)</td></tr>
</table>

Figura 1.
Livelli di analisi di suono e rumore.

stellato da impurezze – e tutto ciò forma una musicalità precedente la musicalità "culturale"» [1968, p. 284]. Ma non si dimentichi che questi «rumori» del suono classico non sono dominanti.

Ci si è posti successivamente dal punto di vista della definizione *acustica*, dell'approccio *percettivo* e dell'attitudine *compositiva*. Queste tre dimensioni corrispondono a ciò che la semiologia musicale distingue con i termini di livello 'neutro' (o materiale), 'estesico' e 'poietico', già definiti e utilizzati nell'articolo «Armonia» in questa stessa *Enciclopedia* (cfr. I, p. 854). Se li si ritrova qui è perché la distinzione suono/rumore non ha un fondamento fisico stabile e l'utilizzo di questi due concetti è, già in partenza, culturalizzato. Le situazioni descritte nei paragrafi precedenti possono dunque essere schematizzate nel modo indicato in figura 1.

Il caso illustrato è quello, piú frequente, in cui alcuni suoni accettati come musicali dal compositore sono ritenuti «sgradevoli» dagli ascoltatori. Nel corso di una conferenza sulla musica elettroacustica (Metz, 27 febbraio 1976), Luciano Berio affermava che, al suo apparire, l'accordo di *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*, 1857-59) non era altro che rumore, cioè una configurazione sonora che le abitudini armoniche dell'epoca non potevano ammettere (cfr. ancora l'articolo «Armonia», pp. 842-52). Ciò che disturba è la cacofonia. Ecco un campione di opinioni particolarmente etnocentriche, dalla penna di un etnomusicologo tedesco: «La musica è un gioco con suoni netti e determinati. Altri rumori quali i glissandi, le grida, i mormorii, possono sopraggiungere quali accessori; se sono numerosi vi è musica solo parzialmente; se dominano, non è piú musica nel senso proprio del termine... La disputa sulla natura della nuova arte rumorosa [l'autore mette qui nello stesso sacco Schoenberg, Orff, Cage, Schaeffer e Stockhausen!] – se sia parzialmente musicale o priva di suoni – è resa oscura dal fatto che la si qualifica come "musica" concreta o come "musica" elettronica, benché abbia superato i confini dell'arte musicale» [Wiora 1961, trad. franc. pp. 191-92]. Si ritorna sempre alle nozioni di fissità, di purezza, di ordine: non desta meraviglia che compositori che in una data epoca hanno adottato suoni da alcuni considerati rumori, siano passati per rivoluzionari o vengano considerati tali. Va posta una distinzione fra diverse situazioni: la lettura degli abbozzi musicali e della corrispondenza di Wagner confrontati con l'insieme della sua opera musicale indicano chiaramente che egli non ha scritto l'accordo di *Tristano* con lo scopo di rivoluzionare il linguaggio musicale, o per colpire il benpensante, ma perché il cromatismo era per lui il mezzo per esprimere musicalmente il desiderio amoroso in un'ottica brahmanica. L'azione dei rumoristi italiani del 1913 si pone al contrario in una prospettiva di sconvolgimento estetico e sociale molto piú vasta: i futuristi non esitavano a percuotere, *manu militari*, gli spettatori che disturbavano i loro concerti; nel 1919, il Comitato centrale dadaista pretese la requisizione delle chiese per le esecuzioni delle sedute rumoriste [Lista 1975, p. 22]. L'economista francese Jacques Attali ha scritto *Bruits* (1977) – un'opera di «sociologia» musicale che non merita tutto il clamore suscitato – sui connotati contestatari del termine. La tesi si può cosí riassumere: il rumore, cioè la musica che disturba, annunzia un ordine sociale nuovo.

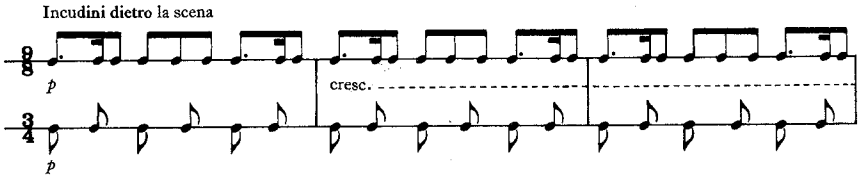
È ormai inutile per gli esperti del calcolo economico analizzare i loro diagrammi: basta auscultare la musica di una data epoca per profetizzarne gli sconvolgimenti politici! Se si vuole rendere efficace questo sociologismo pitico, il problema è valutare ciò che in un'epoca data viene considerato disordine musicale, problema che in realtà l'autore non affronta.

La posizione complessiva di chi scrive può essere riassunta in questi termini: proprio come la musica è ciò che la gente accetta di riconoscere per tale, il rumore è ciò che si riconosce come ciò che disturba e/o è sgradevole. Il confine tra musica e rumore è sempre definito culturalmente, e ciò implica che all'interno di una stessa società esso non si colloca sempre allo stesso posto, ovvero che raramente vi è consenso.

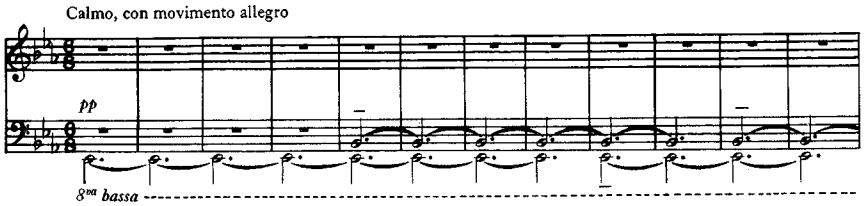
3. *L'atteggiamento dei compositori di fronte al rumore.*

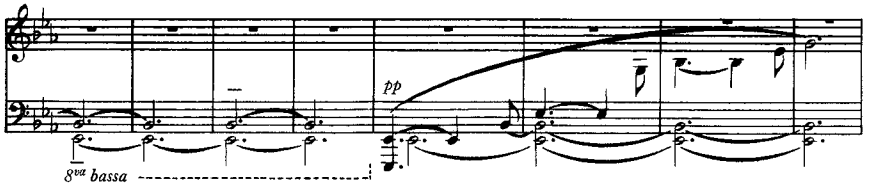
3.1. Situazione del problema.

Non è esagerato considerare che l'estensione del concetto di «musica», ovvero ciò che – almeno nel mondo occidentale – gli uomini hanno accettato di considerare come musicale nel corso degli anni, corrisponde all'accettazione di fenomeni sonori già considerati come «rumori». Olivier Alain ha mostrato in un'interessante ricostruzione [1965, pp. 363-65] che la storia della musica non è soltanto quella della trasformazione delle forme e delle strutture, ma anche al tempo stesso l'integrazione di nuovi materiali sonori. Lully aveva introdotto in alcune sue opere fischietti e incudini ben prima del *Trovatore* (1853) di Verdi e dell'*Oro del Reno* (*Das Rheingold*, 1854) di Wagner. Ma è interessante notare che quest'ultima opera, dove le incudini figurano «allo scoperto» (interludi fra le scene II e III, e III e IV),

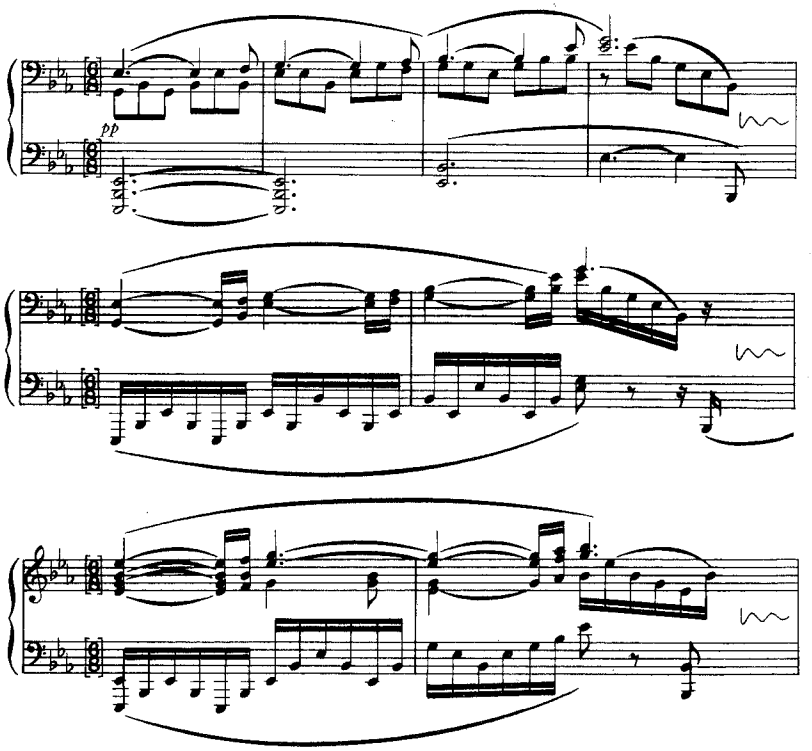


è anche quella nella quale il preludio simbolizza forse meglio la conquista progressiva dello spazio sonoro a partire dal suono originario con i suoi armonici

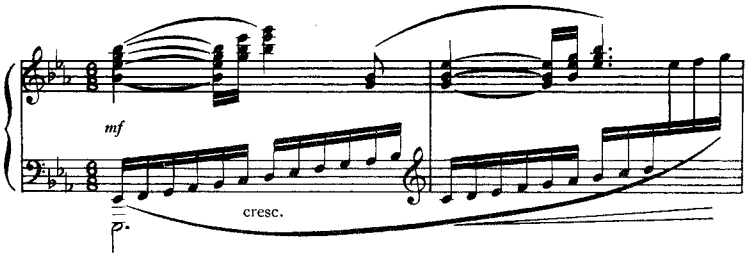




fino a raggiungere, per trasformazioni successive,



la completa saturazione dell'ottava:



Il *cluster* non va piú in là, cosí come il rumore bianco (cioè un suono che occupa tutto lo spettro delle frequenze).

Come già per l'armonia (cfr. l'articolo citato, pp. 863-64), questa evoluzione può essere schematizzata mettendo la rappresentazione tripartita dei fenomeni sonori sull'asse della diacronia (fig. 2).

L'iniziativa dell'estensione del musicale è attribuibile in generale ai compositori; infatti la sbarra che separa musica e rumore si abbassa anch'essa, ma con un tempo di ritardo. Ci si propone, in questo paragrafo, di esaminare quali sono stati gli atteggiamenti di alcuni compositori del XX secolo che sembrano aver contribuito a spostare il confine fra musica e rumore: Russolo, Schaeffer, Cage

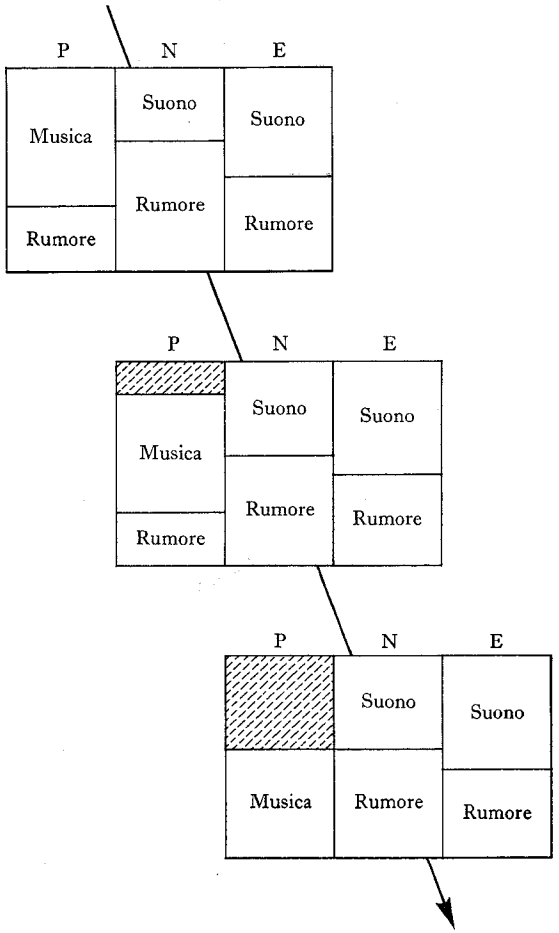


Figura 2.
Rappresentazione diacronica dei fenomeni sonori.

e Murray Schafer. La complessità dei fenomeni simbolici è cosí articolata che lo studio dell'atteggiamento poietico dei compositori si demoltiplica di nuovo secondo i termini della tripartizione a seconda che il compositore abbia, di fronte ai suoni, un atteggiamento a dominante poietica o estesica. È cosí che Russolo, Varèse e Schaeffer, pur manifestando divergenze tra loro, hanno in comune che la loro integrazione del mondo dei rumori nel musicale non significa l'abbandono della responsabilità compositiva. Si mostrerà come la scelta di Cage risieda essenzialmente in un atteggiamento percettivo e come l'orientamento di Murray Schafer rappresenti una sintesi delle due posizioni.

3.2. L'atteggiamento compositivo.

Nello schema presentato in figura 1 la parte tratteggiata rappresenta quella zona della musica «anteriore» che le nuove musiche hanno abbandonato. A tal punto che, nel caso dei futuristi italiani, è l'insieme del settore fisicamente considerato come rumore, e quello solamente, che ha diritto di cittadinanza nel campo musicale: «Beethoven e Wagner ci hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazi e godiamo molto piú nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio, l'"Eroica" o la "Pastorale"... Via! Usciamo, poiché non potremmo a lungo frenare in noi il desiderio di creare finalmente una nuova realtà musicale, con un'ampia distribuzione di ceffoni sonori, saltando a piè pari violini, pianoforti, contrabbassi ed organi gemebondi. Usciamo!» [Russolo 1913, ed. 1916 pp. 11-12].

Come lavora Russolo? Egli parte da definizioni acustiche basandosi sui lavori di Helmholtz: «Si chiama *suono* quello dovuto ad una successione regolare e periodica di vibrazioni; *rumore*, invece, quello dovuto a movimenti irregolari tanto per il tempo, quanto per l'intensità. "Una sensazione musicale, dice Helmholtz, appare all'orecchio come un suono perfettamente calmo, uniforme, invariabile". Questo carattere di continuità che ha il suono rispetto al rumore, il quale appare invece frammentario e irregolare, non è però un elemento sufficiente per poter fare una distinzione netta fra suono e rumore. Noi sappiamo che perché si produca un suono è necessario che un corpo vibri regolarmente non solo, ma che queste vibrazioni siano tanto rapide, da far persistere nel nervo uditivo la sensazione della prima vibrazione fino all'arrivo della vibrazione seguente: allora le impulsioni periodiche si fonderanno insieme per formare un suono musicale continuo. Occorre per questo, che le vibrazioni siano non meno di 16 al minuto secondo. Ora se io riesco a riprodurre un *rumore* con questa rapidità, ottengo un *suono* fatto dall'insieme di tanti rumori, o meglio un rumore il cui successivo ripetersi sarà sufficientemente rapido per dare una sensazione di continuità pari a quella del suono» [Russolo 1916, pp. 27-28]. L'autore prosegue la sua analisi esaminando il problema del timbro e i suoi scritti meritano di soffermarvisi un istante, perché in altre parole contengono le idee-chiave che Pierre Schaeffer svilupperà quarant'anni piú tardi.

Vi è in Russolo come in Schaeffer una specie di meraviglia davanti all'im-

mensità delle possibilità aperte dalla loro scoperta: «Coll'introduzione nella musica del numero e della varietà dei rumori è terminata la limitazione del suono come qualità o timbro... Coll'introduzione dei rumori adoperati anche nelle frazioni piú piccole del semitono, quindi col sistema enarmonico, è pure tolta la limitazione del suono nella sua quantità» [*ibid.*, p. 62]. Risulta dunque, nei due autori, un'attenzione privilegiata per ciò che si chiama in generale il timbro, dove risiedono le possibilità massimali dell'estensione del musicale: «Cosí dunque la differenza *vera* e *fondamentale* fra il suono e il rumore si riduce unicamente a questa: *Essere il rumore molto piú ricco di suoni armonici che non lo sia generalmente il suono*» [*ibid.*, p. 30]. «Questa è la ragione della varietà grandissima dei timbri dei rumori, rispetto a quella limitata dei suoni» [*ibid.*, p. 29]. Questa estensione è dovuta principalmente ad un *ascolto* piú attento del suono: «Cosí si trova che esistono delle varietà di timbro in uno stesso rumore. In alcuni rumori a colpi ritmici come il tictac di un orologio o il trotto d'un cavallo su una strada regolarmente selciata, noi avvertiamo molte volte una differenza fra colpo e colpo». In due battiti di orologio aventi medesima altezza, «non si riesce a sentire una differenza nel tono, ma permane la sensazione che i colpi non siano uguali» [*ibid.*, p. 41]. Russolo adopera qui ciò che Schaeffer tematizzerà con il nome di «ascolto ridotto», e negli esempi citati scopre ciò che piú tardi verrà chiamato l'intrattenimento (*l'entretien*). Questo ascolto ridotto si effettua, per Russolo, secondo gli stessi principî di Schaeffer: qui percezione ritardata di uno stesso suono, là l'esperienza del solco chiuso: «Dopo la quarta o quinta prova, [gli esecutori dei concerti di Intonarumori] mi dicevano che *fatto l'orecchio* e presa l'abitudine al rumore intonato e variabile dato dagli Intonarumori, fuori in istrada prendevano grandissimo piacere a seguire i rumori dei tram, delle automobili, ecc. constatando con stupore le varietà di tono che riscontravano in questi rumori» [*ibid.*, p. 42]. Anche nei futuristi italiani – e non è il parallelismo meno flagrante con Schaeffer – c'è il medesimo atteggiamento normativo che porta a scartare dall'*arte* dei rumori i suoni dei quali si riconosce troppo facilmente la fonte (l'*acusmatica* di Schaeffer): «Ma è necessario che questi timbri di rumori diventino *materia astratta*, perché si possa foggiare con essi l'opera d'arte. Infatti, il rumore, *cosí come ci giunge dalla vita*, ci richiama immediatamente alla vita stessa, facendoci pensare alle cose che producono il rumore che udiamo». Il rumore deve perdere «tutto il suo carattere di *risultato* e di *effetto* legato alle cause che lo producono» [*ibid.*, p. 91]. In termini schaefferiani, l'ascolto ridotto può considerarsi *acusmatico*.

Le parole 'arti' e 'opere d'arte' ritornano spesso in Russolo: si tratta di organizzare *concerti* con degli strumenti detti Intonarumori, concepiti specificamente a tal fine: i ronzatori, gli scoppiatori, i sibilatori, gli stropicciatori, gli stridulatori, gli sbuffatori...! Di queste *opere* non si sa malauguratamente granché, dato che gli strumenti di Russolo sono andati distrutti, le partiture non sono state conservate e, salvo errore, si possiedono incise su disco solo *Serenata* e *Corale*, due opere di Russolo presentate a Parigi nel 1921, riedite dalla Voce del padrone [Lista 1975, pp. 29 e 155].

È dunque difficile sapere cosa fossero queste opere in quanto *composizioni*.

Ma Varèse, con la sua ben nota energia, rimprovererà loro d'introdurre senza discernimento i rumori della città nelle sale da concerto: «Perché, futuristi italiani, riproducete servilmente la trepidazione della nostra vita solo in ciò che essa ha di superficiale e di fastidioso?» [citato in Sanouillet 1966, p. 42]. In Varèse il genere compositivo rimane predominante. In una conferenza stampa in occasione di una esecuzione di *Ionisation* (1931), che, non va dimenticato, è la prima composizione per sole percussioni, egli dice: «[Le percussioni] sono chiamate strumenti che fanno rumore, ma io le chiamo strumenti che producono suoni» [1937, p. 3]. E il giornalista che lo ha riferito, particolarmente illuminato per l'epoca, aggiungeva: «Cosí come le impiega lui, esse producono qualcosa di piú che dei suoni, producono musica» [*ibid.*]. Anche se Varèse si proponeva «di aprire tutto l'universo sonoro alla musica..., di fare musica con tutti i suoni possibili» [1939, p. 83], è il compositore che in ultima analisi decide quali di essi conviene comprendere nell'opera.

Schaeffer, il quale ha spesso riconosciuto il suo debito verso Varèse, ha teorizzato questo problema considerando la distinzione tra il sonoro e il musicale uno degli assi essenziali del suo *Traité des objets musicaux* [1966]. Il compositore concreto deve mantenersi sul «terreno degli oggetti adatti, quelli per i quali sentiamo istintivamente che sono piú favorevoli al musicale» [Schaeffer 1967, 83, 4]. Per caratterizzarli, l'autore usa tre criteri di costruzione (impulso, suono prolungato, costruzione iterativa) e tre criteri di massa (carattere tonico, massa complessa, massa variata) ai quali aggiunge un criterio di equilibrio temporale. Da descrittiva l'impresa di Schaeffer diventa normativa e i compositori del Gruppo di ricerche musicali non hanno tardato a esplorare suoni musicali al di là delle frontiere stabilite da Schaeffer. Il fatto è che l'«istinto del musicale» rimane profondamente soggettivo, variando con l'utilizzatore e il contesto del suono. L'esplosione della tipologia iniziale di Schaeffer nella pratica compositiva piú recente è un'altra prova che il musicale altro non è che del sonoro accettato da un individuo, da un gruppo o da una cultura.

3.3. L'atteggiamento percettivo.

Cage, come Russolo, Varèse e Schaeffer, si è proposto da tempo di «esplorare tutte le possibilità strumentali non ancora inventariate, l'infinità delle sorgenti sonore di un terreno incolto e di un deposito di immondizie, di una cucina o di un living-room» [1976, trad. it. p. 71], ma il suo atteggiamento è radicalmente diverso da quello dei suoi colleghi: dove essi agiscono creativamente scegliendo e organizzando, Cage definisce un nuovo atteggiamento *dell'ascolto*: «Piú si scopre che i rumori del mondo esterno sono musicali e piú c'è musica» [*ibid.*, p. 87]. Cos'è allora il musicale? «Ogni rumore ci sembrava che potesse diventare musicale per il solo fatto che lo si faceva entrare in un pezzo musicale. Non era quel che insegnava Schoenberg e neppure ciò che cercava Varèse» [*ibid.*, p. 72]. Si può dire che Cage pratica un nominalismo radicale che conduce tanto al sonoro quanto al silenzio e lo si è constatato: come Duchamp trasformava un orinatoio in scultura, egli avrebbe ben potuto affermare «Partita a

scacchi, ti battezzo concerto». Cage fa del *ready-made* musicale dove tutto diventa accettabile per scrupolo di assoluta libertà: occorre realizzare «una situazione interamente nuova» nella quale qualsiasi «suono o rumore possa andare con qualsiasi altro» [*ibid.*, p. 74]. Da qui la predilezione per l'esecuzione simultanea delle sue opere, il suo concerto per venti giradischi, la speranza di sentire un giorno tutte le fughe del *Clavicembalo ben temperato* (*Das wohltemperierte Clavier*, 1722 e 1744) suonate simultaneamente. Il *cluster* diventava l'assolutamente logico dell'accordo di *Tristano*, Cage si limita a spingere un poco piú lontano il principio della politonalità. «Non potremmo forse congetturare che il rumore... non è altro che la somma di una moltitudine confusa di suoni diversi che si fanno sentire insieme...?» La domanda non è di Cage ma di Rousseau [1768, p. 59] il quale, nella sua visione profetica, annunzia un'epoca nella quale non si può piú dire se è il rumore che è stato ammesso nella musica o se è la musica che è stata assorbita nel rumore, e dove non vi è piú separazione fra la musica e la vita. Per Alan Watts, dice ancora Cage, «non si doveva prendere i rumori delle grandi città per trapiantarli in una sala da concerto: la separazione dei suoni dall'ambiente era, secondo lui, funesta. Ebbene, non ho mai preteso altro! E il mio desiderio piú profondo rimane infine che si possano ascoltare i suoni nel loro ambiente, nel loro spazio naturale» [1976, trad. it. p. 106].

L'atteggiamento di Cage si oppone qui radicalmente a quello di Schaeffer per il quale l'ascolto acusmatico deve farci dimenticare l'origine del suono. Secondo Cage è nella città stessa che occorre andare per captare la musica, rifiutando ciò che il compositore canadese Murray Schafer ha bellamente definito «schizofonia». Ma è possibile impedire al compositore contemporaneo di ascoltare i suoni per loro stessi, può egli rinunziare ancora a lungo alle sue responsabilità?

3.4. Verso l'*acustic design*.

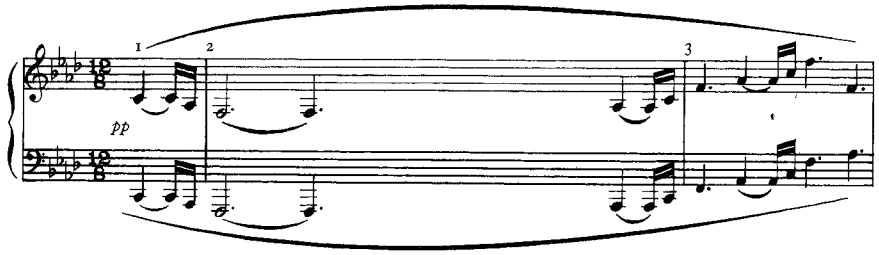
A questo proposito l'atteggiamento di Murray Schafer rappresenta un'interessante sintesi, da un lato dei punti di vista di Cage, dall'altro di quelli di Russolo, Varèse e Schaeffer. Richiamandosi alla tradizione poetico-romantica di un Kleist, che sentiva autentici concerti nel vento dell'Ovest, Murray Schafer si è *messo all'ascolto* della città di Vancouver. Con i ricercatori del suo gruppo è partito alla ricerca dei rumori «musicalmente interessanti» della città: è cosí che ha poi proposto una passeggiata acustica in un quartiere della città. Attento alla sinfonia del mondo, l'orecchio musicale seleziona e a poco a poco il compositore riemerge: Murray Schafer immagina una nuova disciplina, l'*acustic design*, che un giorno forse l'ecologismo imporrà. In un recente libro egli ha immaginato dei «giardini sonniferi» [1977, cap. XI]. Tocca ormai ai compositori, a partire da uno studio selettivo dell'ambiente, confezionare il paesaggio musicale della Città di domani.

4. *Le conseguenze estetiche dell'introduzione del rumore nella musica.*

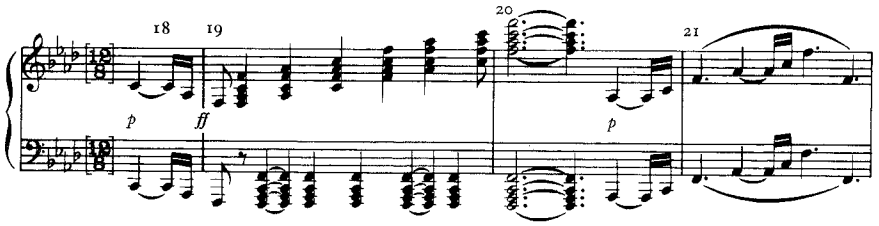
Lo spostamento progressivo della coscienza musicale di fronte alla distinzione suono/rumore non può aver intaccato la natura della musica. Per terminare verranno esaminate sei conseguenze venutesi a creare nella nuova situazione.

Anzitutto la nozione di nota viene a trovarsi sorpassata dal concetto piú vasto di oggetto sonoro. Come sempre accade quando un nuovo fenomeno s'impone nella creazione, la teoria viene di seguito. Schaeffer, alla fine del suo *Traité*, immagina una «musicologia generalizzata» – ancora da nascere – che si fonderebbe sulla descrizione delle caratteristiche sonore delle musiche del mondo intero. Si trova qua e là qualche frammento di un tale approccio, come ad esempio questa osservazione di Mâche sull'*Appassionata* (1803-804) di Beethoven:

a) Tema iniziale:



b) Ripresa:



Indicando come, nella ripresa (*b*) del tema iniziale (*a*) il compositore intercali un nuovo oggetto sonoro, Mâche scrive: «La nozione di oggetto sonoro, nata direttamente dalla tecnica del nastro magnetico, può applicarsi alla musica strumentale... L'analisi armonica o melodica del tema, nel suo stato originale o nella ripresa spezzata, è spogliata da ogni interesse: tonica-dominante, un accordo arpeggiato e una semicadenza; è la tonalità pura. La sostanza musicale è altrove: nell'estrema opposizione delle due dinamiche pp e ff in uno stesso accordo, nella densità crescente del secondo oggetto (la novità del pedale di pianoforte bastava a dare l'illusione di un "gonfiamento" che soltanto l'organo può realizzare esattamente) e soprattutto nel fatto che il secondo oggetto, del tutto

opposto al primo, sia comunque derivante dalla stessa materia sonora diversamente "manipolata", se cosí si può dire» [1959, pp. 18-20].

Si può anche citare come esempio questa osservazione di Schaeffer: «Per Webern la partitura è necessaria sul piano della costruzione, ma non è piú in grado di rendere conto dell'opera, è soltanto un mezzo per poterla realizzare. Webern ha bisogno della sua partitura per dare delle indicazioni agli strumentisti... Cosa chiede loro? Essenzialmente di realizzare degli oggetti musicali. Infatti, ciò che conta in quelle brevi composizioni, ciò che vi si sente, non sono piú le relazioni fra altezze e durata che potrebbero leggersi nella partitura, ma il suo straordinario affinamento nello sfruttamento del materiale sonoro ottenuto mediante sottigliezze esecutive, trattamento dell'archetto, strofinamenti, ecc.» [in Pierret 1969, pp. 54-55].

Non si tratta qui di imperialismo ma soltanto di presa di coscienza di una *universalità* del fenomeno musicale *sotto le spoglie del sonoro*. «Abbiamo conquistato finalmente tutte le possibilità», esclama Russolo [1916, p. 65]. Da qui una nostalgia della totalità di cui ha eloquentemente trattato Chion: «Ciò che questa musica sognerebbe di essere, essa lo sa: una specie di sovra-musica, di convocazione di tutti i suoni dell'universo, di esplorazione di tutte le possibilità acustiche. Perché, chi potrebbe realizzare l'utopia di una musica che comprenderebbe tutte le altre se non la musica elettroacustica con la sua capacità di raccogliere e rimestare tutti i suoni?... [Ma] respinta nel suo ghetto di espressione marginale, la musica elettroacustica ha continuato ad accarezzare in segreto il vecchio sogno di una musica totale e, altra utopia, quello di una musica "inaudita"» [Chion e Reibel 1976, p. 320].

Perché parlare di ghetto? Affascinati dall'infinità delle possibili trovate sonore, i compositori concreti o elettroacustici si sono il piú delle volte totalmente indirizzati verso la ricerca di suoni sempre piú nuovi a scapito dei problemi di composizione propriamente detti, ovvero dell'organizzazione di questi oggetti sonori all'interno di un'opera. Difficilmente si troverebbe negli scritti di Russolo e nel *Traité* di Schaeffer uno studio approfondito sopra tali questioni e il passo del libro di Chion e Reibel consacrato al «lavoro compositivo» non supera le quattro pagine [*ibid.*, pp. 237-40]. Ora, nella musica elettroacustica si è prodotto lo stesso fenomeno, *mutatis mutandis*, che nella musica seriale accademica: la ricerca forsennata di suoni inauditi raggiunge l'utopia bouleziana di una musica non ripetitiva; entrambe sono sfociate in una indifferenziazione monotona.

Nel caso della musica elettroacustica, chi scrive crede che questa indifferenziazione sia in effetti dovuta alla preminenza del timbro sulla melodia. Se Russolo ha ragione di identificare nel timbro l'elemento che distingue il rumore dal suono e se questo genere di musica non è composto che da rumori, allora la melodia scompare. Già Varèse manifestava parecchie reticenze a questo proposito: «La percussione, nella sua essenza sonora, possiede una vitalità che gli altri strumenti non hanno... Le opere ritmiche di percussione sono libere degli elementi aneddotici che noi troviamo facilmente qui nella nostra musica. Non appena la melodia domina, la musica diventa soporifera» [citato *ibid.*, p. 20]. E

Chion definisce cosí la scommessa della musica concreta già dai primi studi di Schaeffer: dimostrare «che criteri quali l'andamento, ma anche la "grana", la "massa", il "criterio di intensità", con il loro variare da un oggetto sonoro all'altro, sono suscettibili di creare un discorso similare a quello che creavano le variazioni di altezza da una nota all'altra nella musica tradizionale. È possibile per esempio creare melodie non di altezza ma di andamento, per assemblaggio di oggetti sonori dagli andamenti piú o meno "larghi" o "stretti", "profondi" o "piatti"?» [*ibid.*, p. 58]. Ci si può chiedere, a costo di passare per lamentevoli passatisti, se le musiche di tradizione orale (che, non lo si scordi, non hanno mai dimenticato l'altezza), classiche o romantiche, non devono al parametro «altezza» l'esistenza di quel filo del discorso che cosí spesso fa difetto nella musica elettroacustica. Se si volge lo sguardo alle grandi affermazioni, quelle che gli esperti e i critici definiscono concordemente capolavori, che cosa si constata? Il *Canto degli adolescenti* (*Gesang der Jünglinge*, 1955-56) di Stockhausen gioca sulle consonanti trattate come rumori e sulle vocali trattate come suoni – analogia che Russolo ha senz'altro indicato per primo [1916, p. 51] –, e ciò permette l'uso della variazione di frequenza. L'*Omaggio a Joyce* (1958) e *Visages* (1961) di Berio si basano anch'essi su un materiale derivato dalla voce. In quanto al magnifico *De Natura Sonorum* (1974-75) di Parmegiani, è possibile dall'inizio alla fine dell'opera identificare la «melodia» dominante. E non occorre forse interrogarsi sul crescente numero di musiche *miste*, che combinano le risorse elettroacustiche e quelle strumentali? Si ricordi ancora la disputa sorta negli anni '50 fra i «concreti» e gli «elettronici». I primi rimproveravano ai secondi la povertà di timbro dei suoni elettronici e li accusavano di privilegiare il controllo matematico dei parametri tradizionali. È certo che gli «elettronici» vedevano nella macchina il mezzo per realizzare con esattezza le esigenze del serialismo generalizzato; ma soltanto di questo si trattava? Non v'era nel loro atteggiamento la coscienza piú o meno chiara che non ci si sbarazzava tanto facilmente dell'altezza?

La penetrazione del «rumore» nella musica ha portato ad una attenzione mai uguagliata per i problemi del timbro, ed è forse quello che la musica elettroacustica ha dato di piú importante allo sviluppo e del linguaggio musicale e della musicologia. Ma è possibile fare delle opere mediante sole successioni di timbri?

Se si cercasse un'ultima lapidaria opposizione fra suono e rumore, si potrebbe dire che si distinguono sotto le specie di orizzontale e di verticale, perché le molteplici qualità sonore di un rumore sono presenti simultaneamente nella ricchezza e complessità delle armonie. È proprio perché al rumore manca la dimensione temporale che Russolo – lo si è visto – proponeva di trasformarlo in suono per allungamento e che Schaeffer ha avuto la possibilità di apprezzare la ricchezza di un suono isolato grazie all'esperienza accidentale del solco chiuso. Si veda dove risiede la piú profonda utopia della musica elettroacustica: aver tentato di fare un'arte irriducibilmente temporale con un materiale verticale.

Ma, scoprendo la ricchezza infinita dei timbri, i «rumoristi» e i loro successori sono stati attratti da un'altra utopia: creare una nuova forma di musica pu-

ra. Russolo sogna una musica di rumori puri; Schaeffer, applicando al sonoro la riduzione eidetica dei fenomenologhi, sogna una musica sbarazzata dalle impurità dell'aneddoto; Cage sogna un mondo armonioso dove la differenza fra vita, musica e rumori scompaia. Ma non si può fare una pura musica di timbri perché *la musica universale non esiste*. Noi siamo irrimediabilmente condannati al mondo del misto, del *quasi* e del frammisto. Dopo il sinistrismo rumorista, è forse questo ciò che le piú riuscite opere elettroacustiche hanno incontrato: un difficile equilibrio fra i parametri tradizionali della musica e le nuove conquiste ottenute con l'estensione del musicale sino a sfere sonore fin qui inaccettate.

E se entrassimo in una nuova era classica? [J.-J.N.].

Alain, O.
1965 *Le langage musical de Schönberg à nos jours*, in N. Dufourcq (a cura di), *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, vol. II, Larousse, Paris, pp. 354-86.

Cage, J.
1976 *Pour les oiseaux: entretiens avec Daniel Charles*, Belfond, Paris (trad. it. Multhipla, Milano 1977).

Chion, M., e Reibel, G.
1976 *Les musiques électroacoustiques*, Edisud, Aix-en-Provence.

Chocholle, R.
1973 *Le bruit*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gribenski, A.
1975 *L'audition*, Presses Universitaires de France, Paris.

Leibowitz, R.
1951 *L'évolution de la musique, de Bach à Schoenberg*, Corrêa, Paris.

Lista, G.
1975 Prefazione e commento alla trad. franc. di Russolo 1916, L'âge d'Homme, Lausanne.

Mâche, F.-B.
1959 *Connaissance des structures sonores*, in «La Revue Musicale», n. 244, pp. 17-25.

Maneveau, G.
1977 *Musique et éducation*, Edisud, Aix-en-Provence.

Molino, J.
1975 *Fait musical et sémiologie de la musique*, in «Musique en jeu», n. 17, pp. 37-62.

Murray Schafer, R.
1977 *The Tuning of the World*, McClelland and Steward, Toronto - Knopf, New York.

Pierret, M.
1969 *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, Belfond, Paris.

Rouget, G.
1968 *L'ethnomusicologie*, in J. Poirier (a cura di), *Ethnologie générale*, in *Encyclopédie de la Pléiade*, vol. XXIV, Gallimard, Paris, pp. 1339-90.

Rousseau, J.-J.
1768 «Bruit», in *Dictionnaire de musique*, Duchesne, Paris, pp. 59-60.

Russolo, L.
1913 *L'arte dei rumori. Manifesto futurista*, in «Corriere di Napoli», 11 marzo; ora in Russolo 1916, pp. 9-17.
1916 *L'arte dei rumori*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano.

Sanouillet, M.
1966 *Francis Picabia et «391»*, Losfeld, Paris.

Schaeffer, P.
1966 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.
1967 *Solfège de l'objet sonore*, Seuil, Paris (tre dischi di esempi sonori per Schaeffer 1966).
1968 *La sévère mission de la musique*, in «Revue d'esthétique», XXI, 2-3-4, pp. 253-91.

Varèse, E.
1937 *Modern percussion masterpiece illustrates composer's lecture*, in «Santa Fe New Mexican», 9 settembre, p. 3.
[1939] Comunicazione al seminario di studi musicali di Princeton, in G. Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Belfond, Paris 1970, pp. 83-86.

Wiora, W.
1961 *Die vier Weltalter der Musik*, Kohlhammer, Stuttgart (trad. franc. Payot, Paris 1963).

Spesso si definiscono i fenomeni (cfr. **fenomeno**) che formano oggetto della musicologia ma non il **concetto** stesso di musica; in effetti questa definizione dipende da un orientamento estetico (cfr. **critica, gusto, sensibilità**) o da una scelta ideologica (cfr. **ideologia**). In ogni cultura (cfr. **cultura/culture, natura/cultura**) la parola 'musica' indica una famiglia specifica di eventi sonori (cfr. **evento, scala**), e qui si esamina la questione del confine tra suono e rumore in rapporto alla definizione di musica, piuttosto che il problema della distinzione tra suono musicale e suono linguistico (cfr. **ascolto, canto, linguaggio, metrica, voce**). La musica è un fatto sociale totale, non certo costituito di solo suono, che implica molte variabili, molte convenzioni, non solo musicali (cfr. **melodia, tonale/atonale**; e per alcuni aspetti particolari, **danza, scena**). La distinzione tra suono e rumore può anche fondarsi in termini acustici, ma i criteri relativi sono diversi e numerosi, e vi sono implicate diverse dimensioni della semiologia musicale (cfr. **armonia, ritmica/metrica**; ma anche **lingua/parola, segno, significato, simbolo, testo**). La **dialettica** tra suono e rumore appare dunque non solo complessa, ma anche in continua evoluzione.

Tonale/atonale

La sorte ci ha favorito nel seguire l'alfabeto, poiché la serie di articoli sulla musica di questa *Enciclopedia* («Armonia», «Melodia», «Ritmica/metrica», «Scala», «Suono/rumore») può terminare con lo studio della coppia di nozioni che recupera tutte queste componenti e le organizza sistematicamente. Con questi studi ci si è prefissi un solo traguardo metodologico: dimostrare come il contenuto semantico delle categorie fondamentali della musica si vada articolando in peculiarità, in tratti caratteristici, e come peraltro il concetto, la teoria e l'analisi di quelle componenti dipendano dalla selezione dei tratti che, a seconda delle epoche e delle culture, è stata operata. Si è osservato in particolare come l'incidenza degli aggettivi 'armonico', 'melodico', 'ritmico' e 'metrico' mutasse a seconda del loro contesto d'uso e anche delle loro combinazioni. Sul piano della sostanza sonora, a questa differenziazione semantica in tratti a livello del linguaggio metamusicale corrisponde una tendenza all'armonizzazione dei parametri costitutivi della materia musicale: l'armonia e la melodia che nell'età classica sembravano obbedire agli stessi principî tendono cosí a scindersi per obbedire ognuna a leggi proprie.

L'esame delle nozioni di «tonalità» e di «atonalità» verrà condotto col medesimo metodo di approccio. A livello semantico i concetti di tonalità e di tonale assumono un valore piú o meno ampio a seconda del loro contesto d'uso; sul piano musicale, la dialettica – piuttosto che l'opposizione – fra tonalità e atonalità viene analizzata considerando la «parte» di tonalità mantenuta e allo stesso tempo rifiutata dall'atonalità, il che significa tentare di caratterizzare quei tratti sostanziali che nella musica tonale, dal XVII al XIX secolo, possono essere classificati come tonali.

1. *Tono, tonale, tonalità.*

Ci si imbatte qui in una prima difficoltà specifica: l'analisi semantica è tenuta a distinguere le differenze esistenti fra le varie lingue. L'ambiguità della parola 'tonalità' è infatti in gran parte dovuta a quella della parola 'tono', dalla quale essa è derivata.

1.1. Il tono.

a) L'inglese *tone* e il tedesco *der Ton* indicano in primo luogo una particolare altezza: *C is a tone* 'do è un'altezza'. Il significato risulta già piú ambiguo in francese, perché se è possibile parlare di *tons aigus de la voix* 'toni acuti della voce' per alludere all'altezza della voce in un momento dato, non si tratta comunque di indicare un'altezza precisa. L'italiano 'tono' richiama, ma non tassativamente, il significato inglese e quello tedesco: si preferirà infatti usare la parola 'diapason' per indicare un'altezza specifica.

b) Nel suo significato tecnico musicale, il vocabolo francese *ton* viene usato soprattutto come 'intervallo' fra due altezze: «C'è un tono (*ton*) fra do e re, un semitono (*demi-ton*) fra mi e fa». Nella stessa maniera usano il vocabolo anche l'italiano, l'inglese e il tedesco.

c) Le lingue europee tornano poi alla diversità, salvo un allineamento tra francese e italiano: *le ton de do* 'il tono di do' non indica un'altezza ma una *scala musicale*, cosí chiamata dal nome della sua tonica e che possiede una struttura interna caratteristica e stabile. Per un significato equivalente l'inglese adopera il vocabolo *key*, il tedesco *Tonart*. Nel caso specifico la confusione dei linguaggi va ancor piú complicandosi, dato che il francese e l'italiano, per indicare il significato di queste parole, adoperano il sinonimo 'tonalità', ingenerando cosí una possibile confusione che è subito opportuno sottolineare.

d) Conviene infine rilevare un significato piú ampio dell'uso corrente comune alle quattro lingue europee: il tono (meglio, forse, in italiano, il timbro) è anche una qualità, un'espressione, una colorazione. Ad esempio, nell'espressione 'il tono familiare della voce' tono indica l'effetto prodotto dall'aspetto del fenomeno sonoro considerato.

1.2. La tonalità «generalizzata».

Il significato primo della parola 'tono' porta l'aggettivo 'tonale' ad essere sinonimo di 'concernente le relazioni di altezza', e in questo senso è quasi sinonimo di 'melodico', in opposizione a 'ritmico' e a 'metrico'. Quest'accezione del termine 'tonale', che non è oggi probabilmente la piú diffusa, ha avuto una certa importanza storica all'inizio del XX secolo, nella misura in cui l'aggettivo 'atonale' diventava, usato infatti dai nemici della scuola di Schoenberg, sinonimo di 'antimusicale'. Il significato assai ampio di 'tonale' non è senza rapporto con il concetto di tonalità, che trascende la sola «musica tonale», quella, volendo semplificare, che va da Bach a Wagner: si chiamerà tonale tutta la musica che presenta una sistematica organizzazione delle altezze e con una nota che rappresenta il punto di riferimento e di attrazione. Si ha dunque a che fare col concetto di una sorta di «tonalità generalizzata», e Vincent d'Indy fu senz'altro uno dei primi a formularla: «La tonalità, – scrive, – è l'insieme dei fenomeni che l'intendimento umano riesce ad apprezzare nel confronto diretto con un fenomeno costante – la tonica – assunto come termine invariabile di paragone. La nozione di tonalità risulta estremamente sottile in virtú del suo carattere soggettivo: essa varia infatti seguendo le differenze esistenti fra le educazioni musicali e il grado di perfezione delle nostre capacità di ascolto. Peraltro, essa si applica ai tre elementi della musica: presso alcune popolazioni selvagge dove il solo carattere musicale apprezzabile sembra essere la simmetrica successione dei rumori, la tonalità, *semplice unità di tempo*, è puramente *ritmica*. Le monodie medievali, nelle quali le relazioni tra formule decorative accessorie e nota principale si instaurano *successivamente*, sono concepite in tonalità esclusivamente *melodiche*. Di tutt'altra natura è la nostra tonalità contemporanea, che si basa principalmente sulla costituzione armonica dei periodi e delle frasi, ovvero sulle pa-

rentele e sulle affinità esistenti fra i suoni, in virtú della loro *risonanza armonica* naturale, superiore o inferiore» [1903, ed. 1912 p. 108].

Non si approfondiranno però questi tre esempi a proposito dei quali l'etnomusicologo, il medievalista e lo studioso di acustica avrebbero molto da ridire. Ciò che qui importa è constatare come il concetto di tonalità superi la sola musica tonale per comprendere le musiche nelle quali il sistema si organizza in rapporto a un centro.

Parlare di tonalità a proposito delle musiche extraeuropee è per la musicologia fonte di qualche imbarazzo. «Se volessimo parlare di tonalità nella descrizione etnomusicologica, – scrive Nettl, – dovremmo limitarci a una concezione direttamente descrittiva della musica» [1964, p. 147]. E anche se in uno studio precedente [1956, ed. 1977 pp. 45-50] egli trattava della «tonica» nello stesso senso di D'Indy, nel suo ormai classico *Theory and Method in Ethnomusicology* preferisce adoperare il concetto di «centro tonale» [1964, p. 147]. Già agli inizi dell'etnomusicologia, nel primo lavoro sugli Indiani d'America, Baker [1882, pp. 18-28] parlava di *Grundton* (nota fondamentale), riconosceva l'esistenza di varie «tonalità» (*Tonart*), ma non parlava della tonalità (*Tonalität*) in generale.

Ancor prima di D'Indy, uno dei primi a introdurre la parola 'tonalità' fu Fétis il quale, mentre si proponeva l'obiettivo finale di caratterizzare la musica tonale classica, aveva cura di sottolineare la molteplicità dei sistemi musicali. Forte delle prime testimonianze sulle musiche di tradizione orale, particolarmente sotto l'influenza di Perne e di Villoteau e contro la stessa opinione di Rameau, allora predominante (ma non lo è forse ancora un po'?), Fétis si rifiutava di considerare la tonalità europea fondata sulla natura: «Non abbiamo forse le prove che la tonalità non è stata sempre la stessa cosa ovunque ed in ogni tempo? Ignoriamo forse che ancora oggi non è l'identica cosa presso le varie popolazioni, e che in Europa essa si forma in maniera affatto differente nei canti di chiesa rispetto a quelli destinati alla scena?» [1844, ed. 1875 p. VIII]. Egli attribuisce alla metafisica [*ibid.*, p. 249] la scelta dei parametri particolari propri di un sistema là dove noi preferiamo senz'altro parlare di cultura, ma, cosí facendo, egli libera la teoria della tonalità da un certo numero di spiegazioni pseudoscientifiche (risonanza, acustica) delle quali oggi si conosce la fallacia.

Negli anni '50 si riteneva cosí confuso il concetto di tonalità che nel VII Congresso internazionale di musicologia venne appositamente costituita una commissione di studio [Chailley 1958]; è un vero peccato che non se ne posseggano i verbali. Risulta comunque che uno dei partecipanti (Wilhelm Heinitz) «intendeva estendere il dominio della tonalità partendo dalla sensazione meramente psicologica del rilassamento che segue successivi periodi di tensione» [*ibid.*, p. 333]. Si tratta in ogni caso di una proposizione interessante, perché ci si trova di fronte a una definizione non soltanto *generale* ma *percettiva* della tonalità, che raggiunge correttamente altre definizioni sottolineanti questa dimensione del fenomeno. Helmholtz definisce la relazione rispetto a un tono predominante come «la relazione percettiva possibile per l'orecchio» [1863, ed. 1913 p. 395]. Güldenstein è ancora piú preciso: «La tonalità non è un fatto acustico ma un modo di percezione, richiesto da un particolare contesto musicale» [citato in Beswick 1950, pp. 10-11]. Un altro partecipante al congresso di Colonia, Jens Rohwer, proponeva una definizione della tonalità che escludeva la modalità medievale [cfr. Chailley 1958, p. 333]. Quando Dahlhaus distingue nella musica modale medievale un periodo «pretonale», dove i modelli melodici e le formule hanno maggior importanza della nota finale di riferimento, e una *tonic phase*, la parola 'tonalità' non rimanda all'esistenza di una gerarchia funzionale simile a quella dei modi classici maggiore e minore, ma piuttosto all'esistenza di un centro tonale.

In conclusione dei lavori, il congresso della Società internazionale di musicologia accettò una definizione generale della tonalità: «Un modo di percezione musicale del quale, fissato un livello specifico di osservazione, fanno parte tutti i suoni che sono in rapporto con una finale conclusiva unica, virtuale o reale» [*ibid.*, p. 334]. Esclusa la dimensione percettiva, questa definizione è pressoché identica a quella proposta trent'anni prima da Fétis. Per quanto giustificata essa sia, ma provenendo da Chailley, sembra ragionevole chiedersi se questa concezione generalizzata non vada attribuita all'intento ideologico di ricondurre le musiche «primitive» e la musica medievale sul binario di una visione teleologica della storia della musica che, necessariamente, deve poi approdare alla musica tonale che va dal XVII al XIX secolo. L'argomentazione del *Traité historique d'analyse musicale* (1951) e degli *Intervalles et échelles* (1954-55) precedentemente qui discussi [Nattiez 1977, pp. 855-57; 1981, § 1] porterebbe a crederlo. L'inconveniente della definizione generalizzata risiede nel fatto che essa, pur allargando a un buon numero di musiche extraeuropee l'idea dell'organizzazione attorno a un centro tonale, non comprende però la *specificità* di ciò che l'*uso corrente* intende per 'musica tonale', ovvero la musica dell'età barocca, classica e romantica.

1.3. La tonalità «ristretta».

La prima comparsa della parola 'tonalità' è in realtà collegata non a una concezione generalizzata della tonalità ma al tipo di musica scritta in Occidente a partire dal XVI secolo. Si è a lungo attribuito questa invenzione a Fétis, il cui già citato trattato di armonia, pubblicato nel 1844, sarebbe stato però terminato già nel 1816 (questa è la versione dell'autore, sempre attento ad apparire il primo in ogni cosa). Molto probabilmente ha ragione Simms ad accreditarne la prima utilizzazione a Choron, il quale, nel suo *Sommaire de l'histoire de la musique*, scrive: «Mi limiterò a dire che è nel corso del XVI secolo che questa tonalità moderna si è piú fortemente fatta sentire, che ha esercitato la sua influenza sulla composizione, e che è alla scuola di Napoli e in particolare a quella di Durante che è stata fissata sotto ogni rapporto, almeno in ciò che concerne la pratica» [1810, p. XXXVIII; cfr. anche Simms 1975, pp. 119 e 135]. Fétis definirà piú precisamente la tonalità come «il collegamento dei rapporti necessari, successivi o simultanei dei suoni della scala» [1844, ed. 1875 p. 21], o, ancora, parlerà «delle affinità melodiche e armoniche dei suoni della scala dalle quali risulti il carattere di necessità delle loro successioni e delle loro aggregazioni» [*ibid.*, p. 248].

Occorrerà quasi un secolo dunque, perché la tonalità temperata illustrata da Bach nel *Clavicembalo ben temperato* (*Das wohltemperierte Clavier*) e teorizzata da Rameau nel *Traité de l'harmonie* – entrambi del 1722 –, venisse tematizzata con un termine specifico del metalinguaggio della musicologia. Ma in realtà l'idea di tonalità, ovvero dell'organizzazione *gerarchizzata* in rapporto a un centro tonale, costituiva già un pilastro del *Traité* di Rameau, come è possibile osservare in questo storico brano: «Il principio dell'armonia non sussiste soltanto nell'accordo perfetto dal quale discende quello di settima, ma assai piú precisamente nel suono piú grave di questi due accordi, il quale, per cosí dire, è il *centro armonico* verso cui tutti gli altri suoni devono rapportarsi... Non è però sufficiente accorgersi che tutti gli accordi e le loro diverse proprietà derivano la loro origine da quello perfetto e da quello di settima; occorre altresí notare come tutte le proprietà di questi dipendano assolutamente dal *centro armonico* e dalla sua progressione: gli intervalli che li formano sono tali soltanto in rapporto a questo *centro*, il quale si appropria successivamente degli stessi intervalli per formare la progressione; soltanto in riferimento a questa, poi, si determinano l'ordine e la progressione dei due accordi primari... che principio meraviglioso nella sua semplicità!» [1722, pp. 127-28]. L'espressione «centro armonico» definisce in questo caso lo stesso fenomeno di «centro tonale», ovvero la nota in rapporto alla quale sono organizzate in *sistema* tutte le altre, con la particolarità, in Rameau, che la parola 'armonico' sottolinea il riferimento a un sistema polifonico complesso. Da qui la precisazione di Rosen nel suo libro su Schoenberg, di fatto una delle opere piú notevoli che siano state scritte sulla tonalità, malgrado (o grazie) alla sua concisione: «La tonalità, contrariamente a quanto talvolta si pretende, non è un sistema organizzato attorno ad una nota centrale, ma un sistema organizzato attorno ad un *accordo perfetto* centrale; tutti gli altri accordi perfetti – maggiori o minori – si distribuiscono gerarchicamente attorno ad esso; chiamato tonica, esso determina il tono di ogni brano» [1975, pp. 27-28].

Che una nota o un accordo risultino essere il centro di attrazione non modifica il fatto che ci si trova in presenza del paradigma delle definizioni correnti della tonalità. Se ne forniranno qui soltanto tre esempi tratti da noti autori. Nel suo *Musik-Lexicon* (1882) Riemann dice: la tonalità è «il significato particolare che gli accordi acquistano dalla loro relazione con un accordo principale, la tonica» [citato in Beswick 1950, p. 5]. Per Schoenberg è «l'arte di combinare i suoni mediante successioni e armonie – o successioni di armonie –, affinché la relazione fra tutti gli elementi in rapporto a un suono fondamentale sia possibile» [*ibid.*, p. 7]. E Bukofzer: «La tonalità è un sistema di relazioni di accordi fondato sull'attrazione esercitata dal centro tonale» [1947, p. 12]. In tutti questi approcci l'importante è che il rapporto con un centro implichi una *gerarchia*.

Al congresso di Colonia del 1958, nel quale è prevalso il concetto di «tonalità generalizzata», il rapporto di Chailley menziona una «definizione complementare» che era stata proposta per la «tonalità classica»: «Concetto limitativo della tonalità nel quale i rapporti dei suoni con la tonica sono esclusivamente definiti dalle funzioni che rivestono nei due modi maggiore e minore, analizzabili in rapporto al basso fondamentale e agli accordi costruiti sopra ogni grado» [1958, p. 334]. Si riporta quest'ultima definizione anche se non risulta sostanzialmente diversa dagli analoghi tentativi piú sopra citati, perché conduce a una definizione della tonalità ancor piú limitata, che non fa distinzione fra tonalità in generale e tonalità di un brano. Křenek: «La tonalità (*tonality*) significa semplicemente il tono (*key*) nel quale una composizione è scritta» [citato in Beswick 1950, pp. 8-9]. Piston: «Tonalità è sinonimo di tono» [1941, p. 29]. La limitatezza di questi concetti confina con la confusione, perché la tonalità come tratto caratteristico di tutto un periodo della storia del linguaggio musicale è un'*astrazione*: è l'insieme delle proprietà della musica correntemente qualificata *tonale*, nella quale si trovano dei toni (intervalli), delle toniche e delle tonalità. In una parola la tonalità, distinta dalla musica modale che l'ha preceduta (talvolta definita pretonale), ma anche dall'atonalità che la segue, è uno stile [Molino, citato in Nattiez 1975, p. 83]. Per illustrarne la specificità, occorre superare l'ambito ristretto di una definizione e sottolinearne, invece, ogni tratto caratteristico.

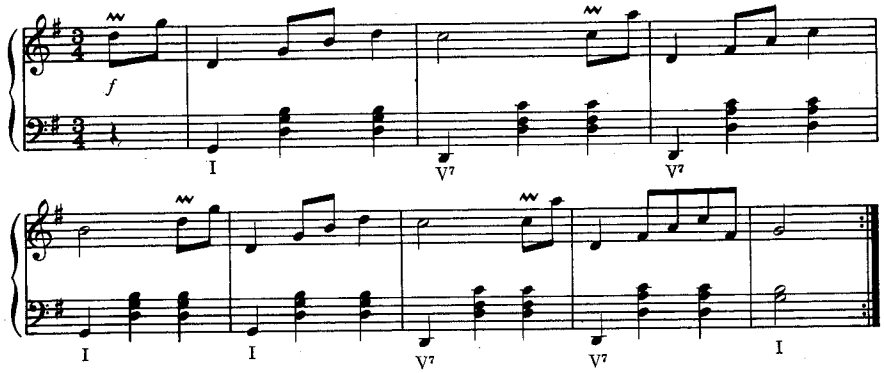
2. *Lo stile tonale.*

Se bastasse qualche definizione per caratterizzare la tonalità, si arriverebbe durante l'ascolto alla «percezione della tonalità» semplicemente in virtú del sistema di relazioni e di gerarchie stabilito dai diversi gradi di una scala maggiore e minore. Ma la tonalità è uno *stile*, non soltanto cioè un insieme di caratteristiche identificabili e di combinazioni insite nella sostanza sonora di un brano, ma un insieme di fenomeni che vengono percepiti, oppure no, a seconda del grado di cultura musicale e di capacità auditiva dei soggetti. Ciò significa che la tonalità non è riconducibile al sistema gerarchizzato, ma all'*insieme* dei parametri – armonici, melodici, ritmici, ecc. – che questi governa. Si tenterà ora di analizzare qualcuno di questi tratti caratteristici.

Tonalità armonica. Lo stile tonale è infatti identificabile nell'insieme degli accordi e nelle relazioni fra gli accordi codificati nella musica considerata tonale. Scrive Réti: «Lo schema I-x-V-I, pur nell'evidente sommarietà, simboleggia il percorso armonico di una qualsiasi composizione del periodo classico. La x, usata qui in luogo di una serie di accordi (una serie completa, per esempio), è la materia musicale esistente all'interno dello schema il quale, con la formula V-I, si concretizza in unità, in gruppo e anche in brano intero» [1958, pp. 10-11]. Benché un po' sbrigativa, la proposizione di Réti è particolarmente interessante: tenta infatti di afferrare, quasi incapsulandola, l'essenza armonica della tonalità secondo una formula che non è senza rapporto con il I-V-I del *Hintergrund* di Schenker [1935, ed. 1956 p. 27]. Réti riafferma qui in termini di gradi armonici funzionali ciò che Fétis esprime in termini di strutture di accordo allorché sosteneva che tutta la musica tonale poteva essere fatta derivare dall'accordo consonante perfetto e dall'accordo dissonante di settima.

La formula di Réti si presenta dunque sotto la forma embrionale di gram-

matica generativa: I-V-I significa la condizione armonica necessaria e sufficiente per tutta la musica tonale. Nel suo *Harmony in Western Music* [1965, p. 37] Goldman cita fra gli altri l'esempio di un valzer di Schubert (op. 9*b*) costruito interamente su questo schema:



Ogni brano tonale contiene almeno questo collegamento. La x di Réti rinvia a tutto quanto viene a sistemarsi all'interno della struttura di base, oppure, come nell'esempio di Schubert, può anche rappresentare il nulla, non esistere. Si hanno quindi delle formule quali I+II+V+I, I+VI+II+V+I, I+III+VI+II+V+I, ecc., la cui struttura ripetitiva spingerebbe volentieri, ricordando la grammatica generativa di Chomsky in linguistica, a redigere una grammatica simile per i musicisti. Il tentativo risulterebbe tanto piú opportuno dato che il lavoro di Goldman appena citato è rèdatto in termini che si possono definire «preformali»: ogni nuovo schema di concatenamento degli accordi viene presentato come un grado successivo di complessità aperto a possibili opzioni. Esempio: I-(III)-VI-II-V-I [*ibid.*, p. 61]. Si dirà quindi che, sebbene questi schemi rappresentino formule esplicite, l'insieme delle costrizioni che regolano le strutture e le funzioni degli accordi non viene formalizzato. La grammatica che segue vuol essere un tentativo di esprimere sotto forma di regole esplicite la presentazione che Goldman fa dell'armonia tonale [*ibid.*, pp. 30-106]. Non ci si è occupati del capitolo VIII che riguarda gli accordi di settima diminuita, di nona, undicesima e tredicesima, proprio perché l'autore non ne precisa il contesto in maniera sufficientemente esatta.

Come in ogni grammatica generativa, ogni freccia va letta «si riscrive come»; la barra obliqua significa «nel contesto di»; gli elementi tra parentesi sono opzionali; le graffe significano «o, o». Soltanto i gruppi di regole 1), 2) e 4) sono obbligatori ma possono venir corretti da regole di altri gruppi, le quali vengono cosí ad assumere il ruolo di regole trasformazionali.

1) Punto di partenza

$$\text{Musica tonale} \rightarrow I^{\binom{6}{4}} + V + I$$

2) Formule di concatenamento

$$\begin{aligned} V &\rightarrow II+V \\ II &\rightarrow VI+II \\ VI &\rightarrow III+VI \\ III &\rightarrow VII+III \\ VII &\rightarrow IV+VII \end{aligned}$$

3) Dominanti secondarie

$$\begin{aligned} V &\rightarrow V \text{ di } V \\ II &\rightarrow V^7 \text{ di } II \\ V &\rightarrow VII^7 \text{ di } V \end{aligned}$$

4) Regole delle strutture degli accordi

$$\left.\begin{matrix} V \\ VI \\ III \end{matrix}\right\} \rightarrow \left\{\begin{matrix} M \text{ o } m \\ 5 \text{ o } 6 \\ \quad 6 \quad 6 \quad 6 \\ 7 \text{ o } 3 \text{ o } 4 \text{ o } 4 \\ \quad 5 \quad 3 \quad 2 \end{matrix}\right\} \qquad \begin{aligned} II &\rightarrow \not{5} \\ IV &\rightarrow \left\{\begin{matrix} 7 \\ M \\ m \end{matrix}\right\} \end{aligned}$$

5) Regole dipendenti dal contesto

$$x+V \rightarrow \left\{\begin{matrix} IV^7_+ \\ VII^7 \\ N^6 \\ V^{(7)} \text{ di } N^6 \\ Fr\ 6 \\ It\ 6 \\ G\ 6 \\ \begin{bmatrix} 6\sharp \\ 4\sharp \\ 3 \end{bmatrix} \end{matrix}\right\} \qquad \begin{aligned} VI &\rightarrow \underset{\flat}{VI}/VI+II \\ I &\rightarrow I^7/I+IV \\ VII &\rightarrow \left\{\begin{matrix} VII^{(\flat)7}/VII+III \\ VII^6/VII+I\ (=\underset{0}{V}) \end{matrix}\right. \end{aligned}$$

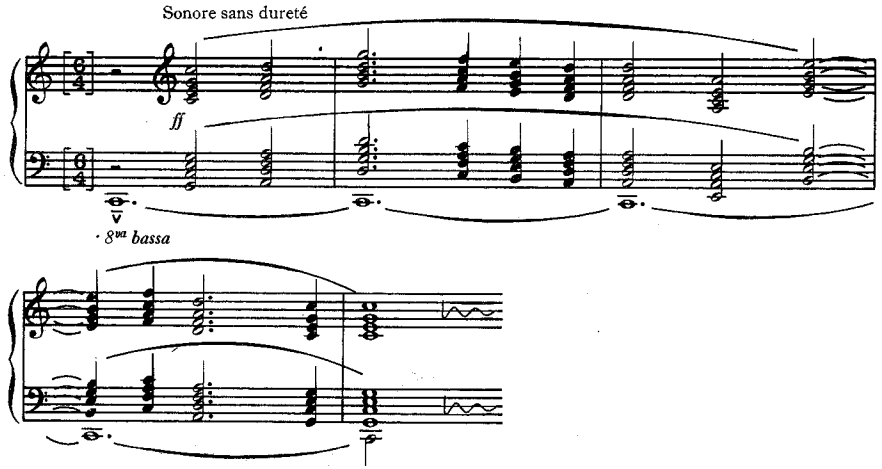
6) Regole di progressione per seconde

$$\begin{aligned} VI &\rightarrow V+VI \\ III &\rightarrow II+III \\ V &\rightarrow IV+V \\ IV &\rightarrow III+IV \\ VII &\rightarrow VI+VII \end{aligned}$$

7) Regole di progressione per terze

$$\begin{aligned} IV &\rightarrow VI+IV+II \\ V &\rightarrow VII+V \end{aligned}$$

Le lacune di questa grammatica sono stridenti ed evidenti: in particolare manca una teoria della modulazione. Ancora, ci si aspetterebbe che una grammatica generativa dell'armonia descrivesse il raddoppio di certe note, le loro distanze, la condotta delle parti come solitamente fanno i trattati di armonia. Goldman liquida tutto ciò in poche righe: il suo obiettivo è quello di caratterizzare l'armonia *tonale*, quella di tutta la musica europea da Bach a Wagner, e rimandare poi questi problemi ad uno studio delle particolari proprietà stilistiche fra epoca ed epoca [*ibid.*, pp. 44-45]. In ogni caso, non si è strutturata questa grammatica con lo scopo di fornire un insieme di regole definitive dell'armonia tonale, ma per illustrare il fatto che nella sua componente armonica lo stile tonale andava analizzato in una combinatoria di costrizioni esplicitamente indicate che, se rispettate, concorrono alla nascita di una percezione sensoriale nell'uditore. Una grammatica generativa di questo genere permette quindi di spiegare perché ascoltando opere di un musicista come Debussy – a proposito del quale nessuno parlerebbe di atonalità – alcuni aspetti della sostanza musicale sfuggano alla tonalità. Di questo autore ecco ora un breve esempio dalla *Cathédrale engloutie*, battute 28 e seguenti:



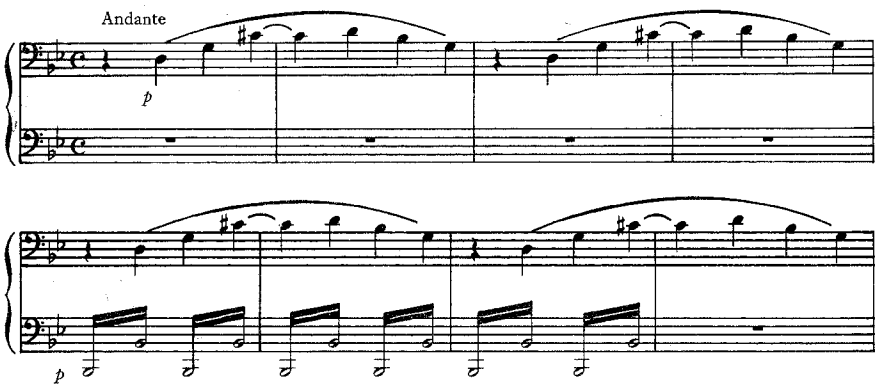
Se si vuole ammettere che la grammatica stabilita da Goldman nel suo libro descrive la «pratica comune» (*common practice* presso i musicologi anglosassoni) del periodo tonale, ne consegue che alla tonalità armonica appartiene ogni concatenamento di accordi che risulta possibile giustificare grazie a una o piú regole grammaticali. Nell'esempio precedente, la successione degli accordi di quinta allo stato fondamentale su ognuno dei gradi sfugge evidentemente a quelle regole. Si percepisce peraltro facilmente di essere qui in presenza di qualcosa di tonale: dal pedale di do, dalla struttura di questi accordi che risulta effettivamente essere uno dei tratti della tonalità, e dalla tonalità della melodia inequivocabilmente in do maggiore.

Tonalità melodica. Se si accetta quanto sopra, occorre ammettere come possibile l'esistenza di parti di tonalità presenti in un parametro, ma assenti – o, come in quest'ultimo esempio, parzialmente assenti – in altri. Questa situazione è assolutamente conforme alla tendenza all'autonomizzazione dei parametri che sembra necessario considerare, e per l'analisi semantica del metalinguaggio musicologico e per l'analisi della struttura e dell'evoluzione del linguaggio musicale.

Alludendo alle teorie di Reicha [di cui si tratta in Nattiez 1979, p. 1050], Fétis proponeva di definire una «legge della tonalità» da applicarsi sia all'armonia sia alla melodia. Pur non volendo tornare su questo argomento, lo si ricorda per sottolineare come sia normale e possibile per un parametro (una melodia senza accompagnamento armonico, per esempio) distaccarsi fisicamente dal proprio ambiente sonoro, assumendo regole di funzionamento autonomo. Réti [1958] propone di distinguere radicalmente fra tonalità armonica e tonalità melodica e ciò non soltanto data la natura melodica delle musiche di tradizione orale e del periodo «pretonale» (di «tonalità» cioè nel senso generalizzato, definito nel § 1.2), ma a causa della tonalità – ristretta questa volta – che traspare dalle melodie del periodo posteriore alla tonalità standardizzata.

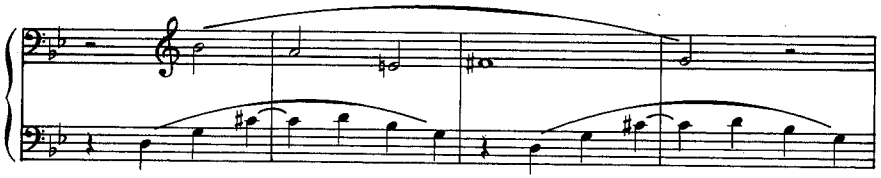
Frase tonale, ritmo tonale, timbro tonale... Una volta ammesso tutto ciò non vi è ragione per fermarsi cosí presto: tutti gli altri parametri della melodia (in opposizione all'armonia) debbono qualcosa alla tonalità.

Si definiscono talvolta come atonali le ultime opere di Liszt, scritte nel 1880 e nel 1886. L'espressione usata di «pancromatismo atonale» a proposito dei *Nuages gris* [Alain 1965, p. 92] è senz'altro audace; si preferirebbe qui parlare di sorprendente modernità. Ma queste opere interessano proprio in quanto obbligano a definire il senso tonale che si percepisce ascoltandole. Si esaminino i *Nuages gris*: non si trova all'inizio un vero e proprio assestamento nella tonalità di sol minore, per lo meno nel senso dell'armonia classica; ciò nonostante è possibile distinguere l'incedere cadenzante V-I fra il re iniziale e l'accordo perfetto sol-si♭-re (con do♯ appoggiatura del re):

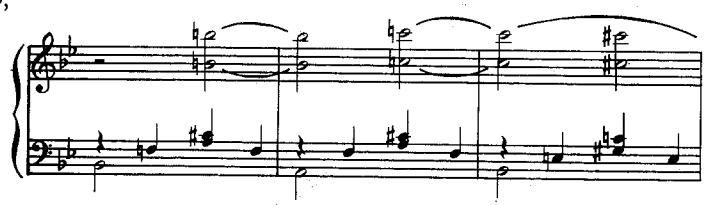


Ciò che qui indebolisce il senso tonale è il pedale di si♭ (grado modale che introduce un altro polo di attrazione) il quale, in alternanza con un la (secondo grado, anch'esso debole) si prolunga dalla battuta 9 alla 20, mentre la parte superiore disegna una semplice discesa cromatica terminante anch'essa sul terzo grado (mi♭-re-do♯-do♮-do♭-si♭), e dove armonicamente si procede per quinte eccedenti (accordi fra i piú instabili). Per converso, ciò che nell'esempio rafforza l'impressione tonale è sicuramente la *ripetizione* della figura melodica, perché anche se la successione V-I è appena accennata e, comunque, non viene sostenuta dall'armonia, la ripetizione della figura corrisponde a un gesto tonale tendente ad affermare immediatamente dei punti di riferimento.

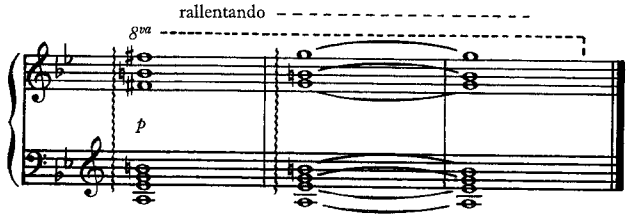
Dopo un ritorno netto al polo di sol minore (battute 21-28, delle quali si considerano le quattro ultime)



Liszt finge di dirigersi verso sol tonica (salita cromatica fa♯-sol-sol♯-la-si♭-si♮ do-do♯-re-mi♭-mi♮-fa-fa♯-sol, dalla battuta 33 alla 49 finale). Si ha invece qui un accumulo di segni di ambiguità tonale: con la sequenza di basso ostinato si♭-la che tende al sol senza mai raggiungerlo; con un'armonia piuttosto «dura per l'epoca»,



e con una conclusione armonica che precisamente fugge dalla tonalità: l'ultimo accordo potrebbe appartenere a una scala per toni.



Liszt evoca, in una parola, i tratti della tonalità per omissione, vi allude, non li nomina. Ma giocare con la tonalità significa precisamente farvi costante rife-

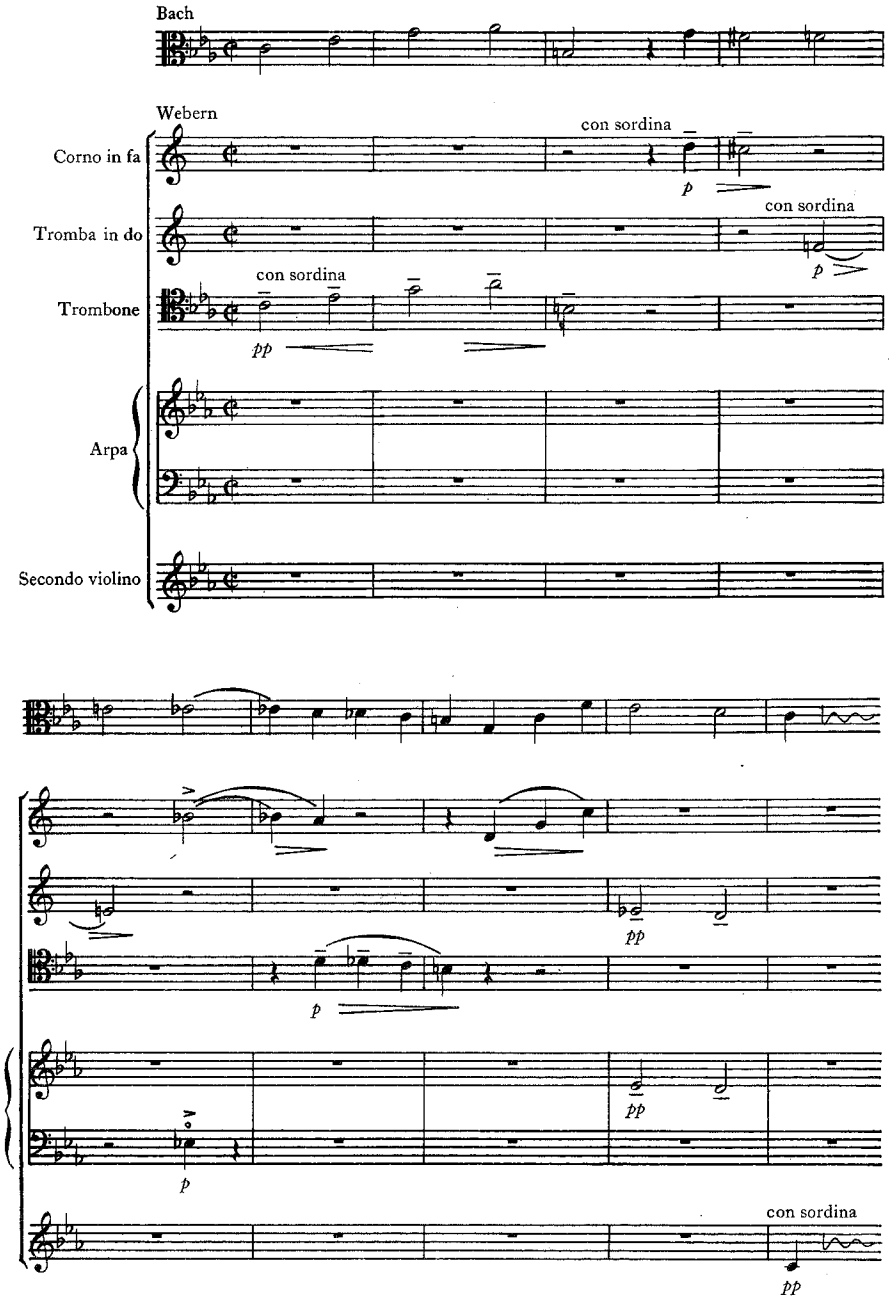
rimento: il taglio delle figure melodiche, il loro ritmo, cosí come l'articolazione della discesa cromatica e della successiva risalita appartengono, tralasciando il riferimento al centro tonale di sol, allo stile tonale.

L'espressione 'timbro tonale' potrebbe sorprendere ancor piú di quella di 'ritmo tonale'. Eppure, basta ascoltare la mirabile versione orchestrale del *Ricercare* dell'*Offerta musicale* (*Musikalisches Opfer*, 1747) di Bach realizzata da Webern per giustificarne l'uso. Ci si trova qui infatti davanti a un'immensa «prova di commutazione» che neppure lo sperimentalista piú esigente oserebbe sognare. Su un'orchestrazione «neutra» di Bach – ovvero, sei parti indefinite – Anton Webern proietta uno stile di orchestrazione derivato precisamente dall'esperienza atonale: si veda la scomposizione della frase melodica unificata in colori differenti affidati a strumenti distinti, per non parlare delle altre risorse a disposizione: sfumature differenziate, legato vs pizzicato, accenti, uso della sordina. Basterà come esempio il soggetto della fuga assegnato da Bach a una sola parte contralto (cfr. p. 330).

Cosí facendo, Webern procede a una vera e propria «analisi musicale in musica»: egli indica come segmenterebbe una melodia tonale se dovesse ridurla a un gioco di segmenti intervallari, dai quali derivare l'intero sviluppo di un'opera seriale.

Forme tonali. La tonalità non è soltanto un sistema di organizzazione delle altezze, ma è un principio di organizzazione delle opere. In altre parole, sembra lecito cercare un legame fra la tonalità e le forme caratteristiche del periodo tonale, in particolare la forma-sonata. Scrive Rosen: «La maggior parte delle nostre concezioni sulla forma musicale derivano dalla tonalità. La funzione di "cornice" sostenuta dall'accordo di tonica (all'interno del quale ogni nota assume un significato ben definito) implica una simmetria formale alla quale obbediscono tutti gli elementi musicali. La forma ternaria *da capo*, o piú semplicemente ABA, è il mezzo piú elementare di cui ci si serve per illustrare queste simmetrie; assai piú sofisticata risulta la "forma-sonata", dove il bisogno di simmetria a volte esige che la musica, tendente sin dall'inizio ad allontanarsi dalla tonica in direzione di una nuova tonalità, venga reinterpretata alla fine, e per ristabilire l'equilibrio, nella "regione" della tonica» [1975, p. 31]. «Nel XVIII secolo, la frase musicale rinchiudeva in sé il movimento di allontanamento dalla tonica, dalla quale nasceva la struttura generale» [*ibid.*, p. 36]. Si sottolinea incidentalmente che è senz'altro per questa ragione che Dahlhaus identifica un significato della parola 'tonalità' che sconfina dal riferimento al sistema gerarchizzato delle scale maggiori e minori. «Una tonalità (*tonality*), – dice, – è un tono (*key*) allargato» [1980, p. 52], poiché essa implica il sistema dei toni vicini che le si aggregano nel corso del pezzo.

A proposito del legame intercorrente fra la struttura della frase armonica e la struttura del brano, si incontra una posizione che si potrebbe definire imperialista, in quanto spiega in maniera univoca la forma partendo dall'armonia di base: «Il meccanismo (armonico) può costituire (e costituisce) il fondamento delle sezioni armoniche piú ampie nelle composizioni del XVIII e XIX secolo,



particolarmente nelle sezioni dello sviluppo delle forme-sonata. In altri termini, la piú semplice progressione armonica (per esempio VI-II-V-I) può raggiungere la dimensione di *sezioni* armoniche o di blocchi tonali, costruiti sullo stesso *pattern*» [Goldman 1965, p. 60]. Conviene senz'altro sfumare questo «panarmonismo». Nella forma-sonata del XVIII secolo vi è indubbiamente una stretta corrispondenza fra il tema e i suoi sviluppi, la fraseologia e la struttura armonica ma, nel XIX secolo, la cornice tematica dell'epoca precedente rimane, mentre l'infrastruttura armonica si disaggrega. «Nel XIX secolo la forma viene determinata dalla ripetizione, la variazione e lo sviluppo dei temi» [Rosen 1975, p. 34]. Piú in generale, ciò non toglie che la forma sia strettamente legata all'armonia tonale in quanto la successione dei gradi armonici di una frase musicale riposa sugli stessi principî dell'organizzazione delle zone tonali nel corso del pezzo. Vi è dunque corrispondenza fra microstruttura e macrostruttura: questa è un'idea alla quale non rinunziano neppure i compositori seriali.

Lo stile tonale è dunque l'insieme delle caratteristiche che ognuno dei parametri della sostanza musicale deve alla tonalità, ma, a mano a mano che ci si allontana dall'età storica della tonalità, come dice giustamente Costère, essa diventa un «modo di essere» [1961, p. 802], e si è tentati di ricondurne i tratti differenziati a un principio unico il quale ne coglierebbe contemporaneamente l'essenza e la spiegherebbe. Per chi scrive, questa «essenza» non è altro che la maniera attraverso la quale un'epoca ne *percepisce* un'altra, ma questa percezione in questo caso è capitale perché nel passaggio dalla tonalità all'atonalità prendono forma nuovi linguaggi musicali precisamente in funzione di un concetto globale della tonalità. Cos'è poi questa concezione globale? Con sfumature varie a seconda degli autori, sembra possibile ricondurla a tre punti, peraltro strettamente correlati: la dialettica della consonanza e della dissonanza, l'alternanza tensione/distensione e la ricerca della totalità.

Consonanza/dissonanza. Rifacendosi alla proposizione iniziale e fondamentale di Fétis, Rosen afferma: «La distanza che separa qualsiasi accordo dall'accordo di tonica è una relazione di dissonanza: la sua posizione nella gerarchia indica di quanto esso è lontano dalla risoluzione definitiva. Un'opera tonale deve iniziare designando la posizione centrale riservata alla tonica, cosí che tutto ciò che segue l'inizio e precede l'accordo finale può essere considerato come dissonante in rapporto all'accordo perfetto di tonica, che è l'unica consonanza perfetta» [1975, p. 28]. L'autore estende qui la distinzione fra intervalli (o accordi) consonanti e dissonanti all'organizzazione di tutto un brano: ancora una volta, passaggio da microstruttura a macrostruttura.

Tensione/distensione. È la contropartita psicologica della distinzione precedente, ancorché, quando i fenomeni consonanti e dissonanti possono essere descritti acusticamente, il *giudizio* di consonanza e dissonanza rimane eminentemente percettivo. «La consonanza è un suono musicale che non richiede risoluzione», dice Rosen [*ibid.*, p. 24]. Mursell, uno dei primi grandi psicologi della

musica, propone: «Chiamiamo tonalità il sistema dell'attesa tonale» [1937, p. 122]. Un musicologo canadese, Graham George, ha potuto fondare tutta una teoria della tonalità sull'opposizione chiaro/scuro in rapporto al centro tonale, sviluppando implicitamente il quarto significato della parola 'tono' identificato all'inizio. Egli si attiene all'aspetto qualitativo del suono [1970, pp. 20 e 78] a partire dal quale sottolinea l'aspetto *drammatico* dei cambiamenti di tonalità: «La forma-sonata classica non viene definita da una serie di procedure tematiche ma con una serie di zone tonali in relazione specifica le une con le altre» [*ibid.*, p. 79].

Ricerca della totalità. Che l'opera tonale si fondi sulla consonanza e la dissonanza, o sulla tensione e la distensione, è in ognuno dei casi la totalità dell'universo sonoro possibile che articola ogni volta i contrari in un tutto omogeneo. È precisamente nel momento in cui l'armonia tonale raggiunge il suo punto di rottura, mentre gli altri parametri mantengono la loro logica tonale e assicurano coerenza al vecchio edificio, che Schoenberg intraprende la costruzione di un nuovo sistema sulle «rovine» del vecchio: tutta l'avventura dodecafonica consisterà dunque nel ritrovare, con mezzi nuovi, i principî che, agli occhi dei serialisti, avevano permesso la riuscita della tonalità classica. In questo senso non è esagerato affermare che le ricerche atonali – in un'accezione ampia (meglio sarebbe dire «non tonali») – costituiscono la manifestazione ultima, e tuttavia incompiuta, della crisi della tonalità.

3. *L'atonalità come crisi della tonalità.*

3.1. Principî della tonalità nell'atonalità.

È precisamente perché avevano per modello la tonalità classica che i compositori della scuola di Vienna sembrano preoccupati di non tagliare i ponti con essa. Schoenberg e Berg hanno persino rifiutato il termine 'atonalità', peraltro proposto non da loro ma dai loro detrattori. «Il termine "atonale", – dice Berg, – venne a designare collettivamente la musica di cui non solo si affermava che non possedeva un centro armonico (la tonalità nel senso di Rameau), ma persino quella che era ugualmente priva di attributi musicali come il melos, il ritmo, la forma parziale o generale; tanto che "atonale" indica oggi una musica che è una non-musica» [1930, ed. 1971 p. 1311]. Berg non vuole dunque insistere sulla rottura fra i parametri tradizionali della musica tonale e il nuovo stile, ma al contrario insiste sul fatto che, maggiore e minore a parte, «tutte le altre caratteristiche che ci si aspetta da una musica vera e autentica sono presenti... Come in ogni altra, anche in questa musica la melodia, la voce principale, il tema, sono fondamentali in quanto lo sviluppo della musica, in un certo senso, viene da essi determinato» [*ibid.*, p. 1312]. Schoenberg non si mostrava meno pronto nel rifiutare quel termine. Utilizzando la parola 'tonale' nel senso piú generico accettato all'inizio (relazione fra i suoni), egli scrive: «Un pezzo musicale dovrà sempre essere tonale almeno per il fatto che da suono a suono

deve sussistere una relazione mediante la quale le note, poste l'una accanto all'altra o l'una sopra l'altra, formino una serie riconoscibile come tale... fra la tonalità di ieri e la tonalità di oggi non c'è che una differenza *graduale*» [1927, trad. it. p. 81]. Da qui il concetto di «pantonalità» proposto da Schoenberg nel suo *Manuale di armonia* (*Harmonielehre*, 1911): «Con esso si può indicare la relazione reciproca di tutte le note» [*ibid.*]. «È facile immaginare che il concetto di tonalità si potrà estendere tanto da includere tutte le specie di combinazioni sonore» [*ibid.*, p. 78].

La musica atonale dei primi Viennesi mira dunque a ricreare, in un linguaggio nuovo, la totalità afferente alla tonalità. Come e perché? Ci si imbatte anzitutto in una giustificazione di ordine ontologico: Schoenberg crede nei fondamenti naturali e acustici della tonalità. «Io credo, in verità, che questa interrelazione fra tutte le note esista non soltanto a causa della loro derivazione dai primi tredici armonici delle tre note fondamentali... La tonalità si è rivelata non un postulato di condizioni naturali, ma l'utilizzazione di possibilità naturali» [*ibid.*, pp. 81-82]. Si riscontrano in Webern argomenti sensibilmente identici: «La dissonanza non è che un altro gradino della scala» che si raggiunge continuando a percorrere la serie delle armoniche [1932-33, trad. it. p. 32]. Il legame con la natura ricorre d'altronde come un *Leitmotif* nel suo *Verso la nuova musica*: «La composizione con dodici suoni è il naturale risultato dell'evoluzione della musica nel corso dei secoli» [*ibid.*, p. 75]. Davanti ai suoi ascoltatori, Webern provava forse il bisogno di giustificare il suo stile come il prolungamento di una tradizione? Di fatto, egli sembra sinceramente percepire l'ineluttabilità di uno sviluppo.

Ma in verità, almeno in Schoenberg, non è questa la ragione essenziale del riferimento alla tonalità. Si direbbe quasi che vi sia in lui, inconsapevolmente, una teoria della comunicazione musicale. «Il vero fondamento per l'elaborazione della tonalità consiste dunque nel rendere i procedimenti facilmente afferrabili. *La tonalità non è fine a sé stessa, ma mezzo per uno scopo*» [Schoenberg 1925, trad. it. p. 55]. Intelligibilità e totalità sono dunque in Schoenberg indissolubilmente legate. Le opere tonali sono «leggibili» perché sono chiaramente *articolate*: elementi, «che prima venivano unificati da un'applicazione diversa di mezzi identici, sono limitati e separati» [1927, trad. it. p. 75]. Nel medesimo tempo, esse posseggono una forte *unità* in virtú del «riferimento di ogni elemento ad un centro, ad una nota fondamentale, ad un punto di emanazione della tonalità» [*ibid.*]. Riassumendo: «In entrambe queste funzioni, da un lato in quella che congiunge e unifica, dall'altro in quella che articola, che separa e caratterizza, io scorgo le principali realizzazioni della tonalità. I vantaggi che ne risultano al compositore e all'ascoltatore sono questi: attraverso l'unità dei rapporti l'ascoltatore dotato di un certo grado di comprensione deve per forza percepire un'opera composta in modo tale da costituire un'unità, una totalità. D'altro canto, l'impressione nella sua memoria è approfondita dalla funzione articolativa, che struttura caratteristicamente il tutto e le sue parti e la loro relazione reciproca, facilitando cosí la comprensione di elementi transitori» [*ibid.*, p. 76].

Le conseguenze per la musica postonale sono evidenti: «Si può pensare di

abbandonare la tonalità soltanto se si presentano altri mezzi soddisfacenti per assicurare la coerenza e l'articolazione» [*ibid.*]. «Si tratta soltanto di impiegare un altro mezzo di collegamento avente una forza sufficiente per ricondurre gli elementi musicali ad un comune denominatore» [1925, trad. it. p. 58]. Schoenberg, cosciente del fatto che le leggi dell'armonia permettevano all'orecchio di captare l'articolazione della forma, ricerca dunque un nuovo principio che permetta di creare una forma nuova di intelligibilità e di totalità.

3.2. I fantasmi della tonalità.

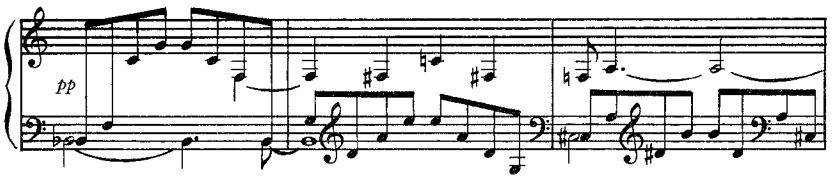
Questo principio, per Schoenberg, è rappresentato evidentemente dalla serie. Ma ci si trova qui di fronte a tre difficoltà: *a*) l'ambiguità della nozione di serie; *b*) il fatto che la serie organizzi soltanto delle altezze; *c*) la radicale diversità delle concezioni fra Schoenberg e Berg da un lato, e Webern dall'altro, per ciò che concerne il suo statuto in rapporto all'economia d'insieme dell'opera.

In Schoenberg, la nozione di serie è ambigua perché si propone, da sola, di sostituire *due* componenti di un'opera tonale: la scala dei riferimenti e il materiale tematico. Quindi, scrive Schoenberg: «[La serie] non... va considerata una scala, anche se è stata inventata per sostituire certi vantaggi unificatori e formativi della scala e della tonalità» [1945, trad. it. p. 110]. Ma si può leggere poco piú avanti: «La serie fondamentale funziona come se fosse un motivo. Questo spiega perché deve essere inventata *ex novo* per ogni pezzo, di cui dunque deve essere la prima idea creativa. Non ha molta importanza che la serie appaia o non appaia subito all'inizio della composizione, come un tema o una melodia, e che si caratterizzi o meno per il ritmo, il fraseggio, la costruzione, il carattere e cosí via» [*ibid.*, p. 111].

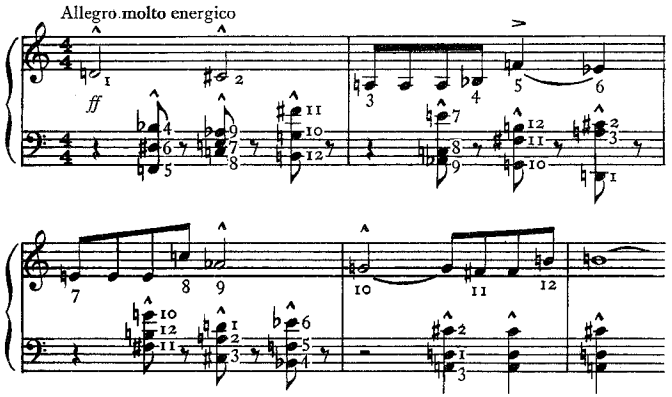
Schoenberg attribuisce dunque alla serie funzioni di articolazione e di unità che riconosceva proprie della tonalità, ma le chiede in piú di assolvere le funzioni del tema tonale, del quale diceva: «Tutte le possibili evoluzioni di un brano musicale sono, in nuce, nel suo tema; egli le prevede, le predice, le intravede, le prepara, le prefigura» [1931, p. 290]. Il problema sollevato qui è che il tema rappresentava certamente una configurazione melodica, ma comprendeva anche le componenti armoniche, ritmiche, metriche che esso doveva alla tonalità, mentre la serie non organizza che altezze: le sue caratteristiche ritmiche, fraseologiche, dinamiche non possono che provenire dallo stile tonale.

1) La melodia. Si è precedentemente constatato come Berg non rivendicasse una particolare originalità alla musica «atonale». Per ciò che riguarda la melodia, non si mostra certo reticente: «Domanda: [Nella musica atonale] vi è sicuramente qualcosa di mai sentito prima... Berg: Soltanto per ciò che attiene all'armonia. Ma è sbagliato considerare la nuova linea melodica come tendente verso direzioni radicalmente nuove» [1930, ed. 1971 pp. 1312-13].

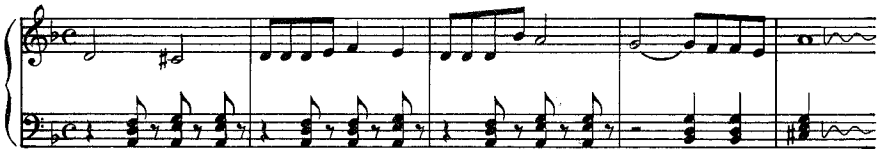
In questo passo del suo *Concerto per violino* si sente chiaramente, in particolare nel movimento a specchio della prima misura, nella ripetizione del fa e del fa♯ e nell'imitazione nella seconda misura della figura melodica della prima, che Berg è teso a ritrovare il gesto della tonalità romantica:



2) Il ritmo: l'esempio tratto dal *Quarto Quartetto per archi* di Schoenberg qui basterà:



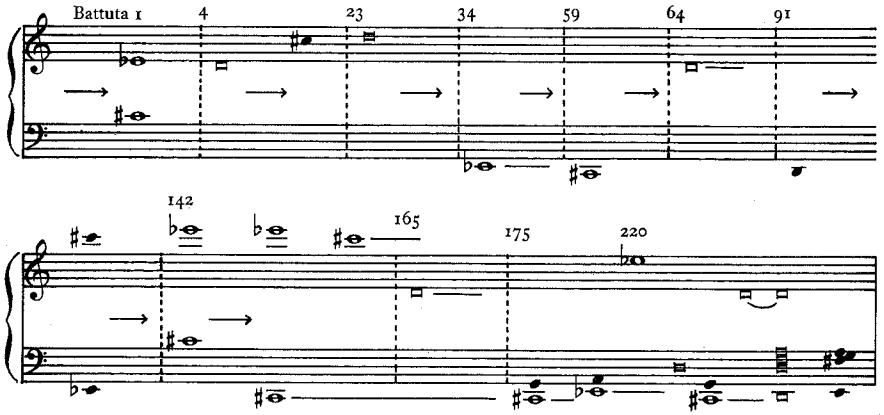
Ci si può divertire a sostituire le altezze della serie con un'armonia e melodia tonale senza nessun cambiamento ritmico:



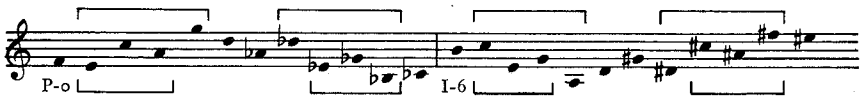
3) La fraseologia. Non dice forse lo stesso Webern che «un tema di Schönberg si basa su quelle forme del periodo e della frase di otto battute» [1932-33, trad. it. p. 61]? Quando Schoenberg si interessa alle strutture asimmetriche, cercandone esempi in Brahms [cfr. 1947], lo fa piú per inserirsi in una tradizione consolidata che per mostrare in cosa consiste l'annunzio di modernità di quelle irregolarità.

4) L'armonia. È evidentemente nel rapporto con l'armonia classica che l'atonalità ha reso possibile l'affrancamento piú ampio, ma si sbaglierebbe nel pensare che i Viennesi la dimenticarono, per volontà o per caso. Per volontà: si segnala sovente come Berg, facendo del dodecafonismo un principio pantonale, cercasse di inglobare la tonalità nella musica seriale e, in conseguenza di ciò,

organizzasse le sue serie fondamentali in modo da ingenerare delle combinazioni armoniche tonali. In un'analisi del *Quartetto d'archi* di Berg, Samson indica assai bene come il secondo movimento assuma chiaramente re come centro tonale, con una finale affermazione di re minore [1977, p. 159]:



Perle, dal canto suo, evidenzia il fatto che la serie del primo movimento della *Suite lirica* (*Lyrische Suite*, 1925-26) sia organizzata in modo da produrre degli accordi di quinta e di settima [1977, p. 90]:



Per caso: l'orecchio dell'uditore moderno è sempre acculturato tonalmente; è dunque inevitabile che, in certi casi, esso stabilisca una relazione tonale fra due diverse altezze, anche se questa non è l'intenzione del compositore. Si tratterà di un senso tonale fluttuante, piú o meno marcato e che varierà a seconda del comportamento percettivo proprio a ciascun uditore. Al limite, si tratta di sapere se l'orecchio si attarda oppure no su alcune di queste relazioni. Samson [1977, p. 156] dimostra che, anche in un'opera tanto lontana dalla tonalità come *Contrappunti* (*Kontrapunkte*, 1952) di Stockhausen, si può sentire una relazione napoletana fra il si naturale delle battute 515-20 e il si bemolle di quella finale.

5) La forma. Si è già detto che la forma-sonata era stata particolarmente collegata al gioco delle tonalità e delle funzioni armoniche, ma è altrettanto vero che, nel XIX secolo soprattutto, la struttura tematica rappresentava di quella una componente essenziale. Una volta distrutta totalmente la componente armonica tonale, può rimanere un quadro formale nel quale scivola la sostanza musicale non-tonale. Gli esempi di forma-sonata non mancano certo presso i

Viennesi, basti pensare all'op. 16, n. 1 di Schoenberg o alla sonata *Lulu* di Berg.

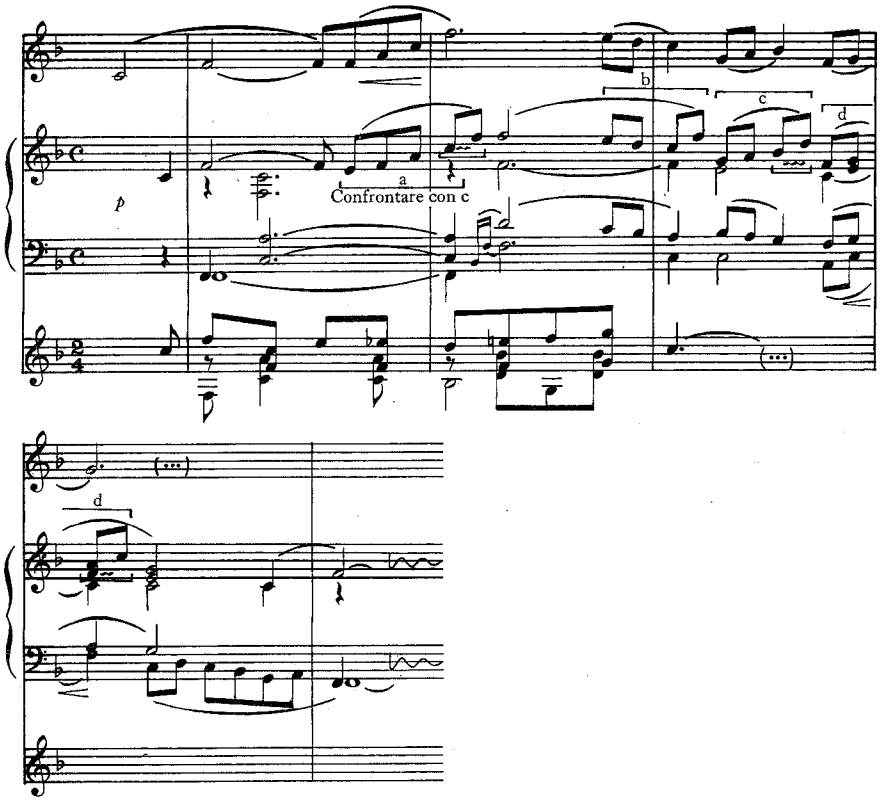
Si può forse affermare che la musica non-tonale non riesce a creare nuove forme *sui generis*? È senz'altro necessario operare una distinzione fra i due significati della parola 'forma': *a*) l'organizzazione di un brano secondo un gruppo prefissato di sezioni identificabili – ovvero la «grande forma» nel senso classico; *b*) il risultato del trattamento e dello sviluppo dei motivi che stanno alla base del brano. In Schoenberg si trovano cosí due tipi di forma: 1) la forma tematica: «Si percorre il brano facendosi guidare quasi esclusivamente dall'identificazione dei motivi e delle loro trasformazioni» [Rosen 1975, p. 38]; 2) la forma come risultato di questo sviluppo. Il problema dei compositori non-tonali è stato quello «di trovare un metodo di organizzazione formale e di progressione nel tempo che possa sostituirsi al tematismo» [Samson 1977, p. 197].

Ai famosi corsi di composizione di Darmstadt del 1965 venne organizzato un convegno sulla forma [Thomas 1966]. Gli interventi dei compositori e dei musicologi-testimoni (Adorno, Boulez, Brown, Dahlhaus, Haubenstock-Ramati, Kagel, Ligeti) palesarono il malessere esistente nei confronti di una nozione il cui semanticismo risultava essere tanto fortemente ancorato alla tradizione classica e romantica. In un saggio, rapsodico e ironico, Boulez [1966] lascia persino intendere che la questione non rivestiva interesse alcuno. Dahlhaus, da attento musicologo qual era, riferendosi agli sviluppi della musica contemporanea insistette sulla necessità di non ritrovare l'antico concetto di forma attraverso le nuove manifestazioni musicali [*ibid.*, pp. 71-75]. Le «forme» della musica postonale sono piuttosto dei *processi*: la «forma» muta da un'opera all'altra, scaturisce dal materiale di base; non si possono piú identificare regolarità strutturali a livello di grandi sezioni che attraversano un periodo considerevolmente lungo della storia della musica.

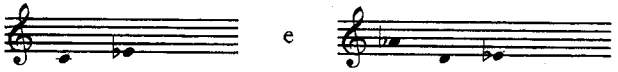
Malgrado i richiami all'armonia tonale e alla forma classica, l'atonalità si è dunque trovata priva di un sistema di organizzazione generale di tutti i parametri, dove la serie possa spezzare l'armonia tonale ma, abolendo ogni distinzione fra l'orizzontale e il verticale (soprattutto in Webern), non organizzi altro che altezze.

3.3. Alla ricerca della totalità perduta.

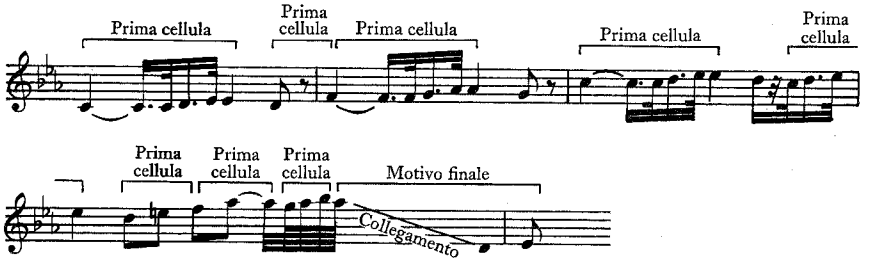
La ricerca atonale consiste essenzialmente nella manifestazione della crisi della tonalità, come si è detto sopra. Si è visto quanto furono sensibili i Viennesi al principio di unità presente nella tonalità. Anche se in piú situazioni Berg è ancora tributario ai gesti tonali, la sua insistenza a costruire un'opera sulla base di una cellula minimale è tipica di questa ricerca della totalità. È noto che le due opere da lui composte sono costruite ognuna su un'unica serie. Scrive Berg a Schoenberg: «Che sia possibile questo procedimento di affidare ad un ritmo una parte cosí importante dal punto di vista *costruttivo*, l'ho mostrato, per la prima volta, in una scena della mia opera *Wozzeck*» [1925, trad. it. p. 435]. Dato che i compositori leggono spesso i propri principî attraverso le opere altrui, è interessante sottolineare la sua maniera di analizzare il *Sogno* di Schumann:



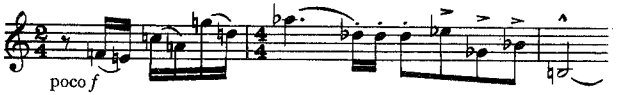
«Tutto il primo inciso della frase (a) costituisce già una variazione – e quale variazione! – del primo intervallo di quarta. Questo apparirà ancora piú volte nella piccola frase discendente che segue (b, c, d); sulla scia delle occasioni armoniche, si trasformerà in intervalli sempre differenti» [1920, trad. franc. pp. 54-55]. Berg non guarda veramente al tema del brano, è il tema stesso che già viene considerato come lo sviluppo di un intervallo fondamentale. Da parte sua Webern vedeva nell'«*Arte della Fuga*... un grosso libro di Idee musicali, il cui contenuto parte da una sola idea!... Sviluppare tutto un pezzo da una sola idea principale! Questa è la coerenza piú forte» [1932-33, trad. it. pp. 62-63]. Quest'idea di generazione del multiplo partendo dall'unico era veramente nell'aria durante questo periodo postromantico, e Webern non esitava ad indicarne la sorgente nelle *Metamorfosi delle piante* (*Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, 1790) di Goethe [*ibid.*, p. 106]. Ci si può qui avvicinare alla maniera di considerare il metodo di analisi di Réti, che fa derivare la sonata di Beethoven da qualche intervallo fondamentale. Cosí per la *Patetica* egli propone le seguenti cellule primitive



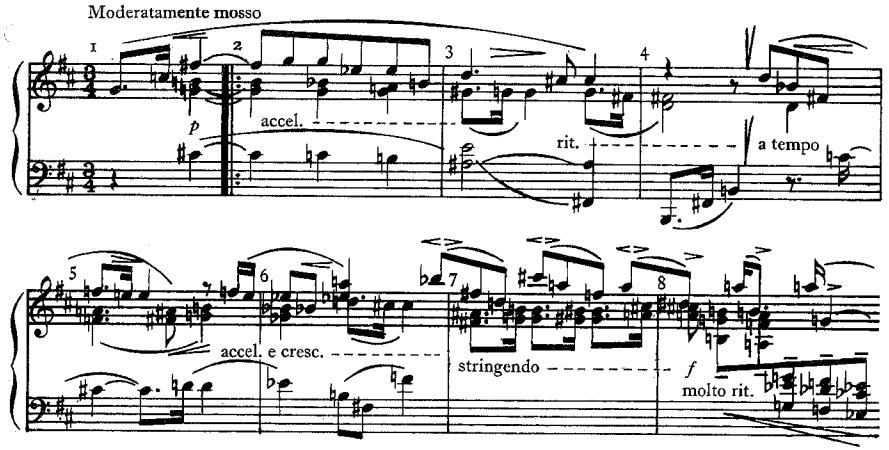
mediante le quali analizzare la frase d'inizio alla maniera che segue:

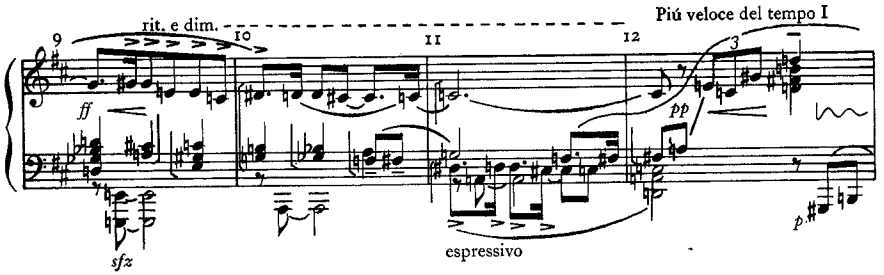


In Beethoven, il tema inteso come grande unità è sempre presente, ma i Viennesi si sforzano di trovarvi la cellula generatrice. Dal punto di vista compositivo e non analitico, a partire da Berg la prospettiva beethoveniana viene rovesciata: la serie può fungere da tema allorché la tessitura, il fraseggio, o i silenzi, le conferiscono questo carattere, come per la serie della *Suite lirica* ad esempio:



ma è fondamentalmente la cellula – anzi l'intervallo – che serve da matrice allo sviluppo, come è possibile osservare nella *Sonata per pianoforte* di Berg, un'opera atonale ma non dodecafonica:





È comunque Webern che si spinge piú in avanti in questa ricerca dell'unità: «La coerenza, la unitarietà mi è garantita ampiamente dalla serie che sta alla base del tutto. È sempre la stessa cosa, ma appare in forme sempre diverse» [*ibid.*, p. 73]. Ed è sicuramente per primo che Boulez [1951] ha caratterizzato la propria originalità rispetto ai predecessori: «L'EVIDENZA SONORA, in Webern, viene raggiunta con la generazione della struttura a partire dal materiale. Vogliamo dire che l'architettura dell'opera deriva direttamente dal concatenamento della serie... mentre Berg e Schoenberg limitano in un certo senso il compito della scrittura seriale al piano semantico del linguaggio – l'invenzione di elementi che saranno combinati da una retorica non seriale –, in Webern, il compito di questa scrittura viene esteso fino al piano della retorica stessa. Con Webern dunque fanno irruzione nella sensibilità acquisita i primi elementi di una forma di pensiero musicale irriducibile agli schemi fondamentali degli universi sonori che l'hanno preceduta» (trad. it. p. 22). Questa interpretazione boulezíana di Webern raccoglie in poche righe anche la parte essenziale della stessa concezione di Boulez in materia di composizione seriale: il rifiuto della vecchia «retorica» presente sia in Schoenberg sia in Berg, il passaggio dalla microstruttura (la serie e i suoi motivi costitutivi) alla macrostruttura (l'organizzazione dell'intero brano), il concetto della composizione che parta dal materiale. È ancora Boulez, trent'anni piú tardi, a concepire la relazione fra «materiale e invenzione»: nel seminario all'Ircam (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musicale) del 1980 dedicato a quest'argomento (disponibile in cassette [Boulez 1981]), egli confronta le strategie compositive di Debussy (*Etudes pour les quartes*) e di Varèse (*Intégrales*). In quest'ultimo, Boulez constata come la composizione sia il risultato della giustapposizione e della sovrapposizione di un materiale semplice e quasi immutabile. In Debussy, al contrario, è l'insieme del brano che sembra derivare dalla quarta iniziale. Similmente a Webern Boulez ritorna all'esempio di Bach nel quale riscontra un caso di «relazione *uterina* fra la scrittura stessa e l'architettura». In questo caso, «il "tema" genera tutte le figure sonore del suo sviluppo e la sua propria architettura, derivando questa dalle prime» [1951, trad. it. p. 26]. Ponendosi nella filiazione serialista e spingendo fino alle estreme conseguenze un principio compositivo derivante esso stesso da una riflessione sulla tonalità, Boulez tagliava gli ultimi ponti con questa. Sperava cosí di aver trovato il sistema coerente dal quale potrebbe nascere un nuovo universo musicale, globale e unificato.

4. *Fine della musica?*

Ma l'avvento del nuovo sistema totale non ha avuto luogo. Senz'altro perché il livello di astrazione che doveva garantire a tutti i livelli la coerenza dell'opera era tale che il sistema di relazioni instaurate non risultava piú funzionalmente percepibile.

La musica moderna ha cercato diverse soluzioni al problema della crisi della tonalità. Il fatto notevole è che l'abbia sempre fatto rivestendo di importanza nuova un parametro anteriore e negletto. La musica concreta, presto diventata «elettroacustica» e oggi «acusmatica», ha spostato la frontiera fra suono e rumore e – per riprendere l'espressione di Schaeffer – integrato tutta una parte del suono nel musicale senza però stabilire un sistema *compositivo*. Il teatro musicale invece, illustrato principalmente da Kagel, gioca sulle variabili della *performance* musicale – concertista e strumento – prendendo assai spesso come tema l'esaurimento della musica, il che, si dice, rappresenta un segno di decadenza. La *new tonality* dei compositori americani erige a principio la semplicità, rivendica senza dubbio l'edonismo quale valore, e gioca con la ripetizione tonale come nemmeno la tonalità stessa aveva mai osato fare; non ci si può allora vietare di pensare a una regressione. La politonalità degli anni '30 era troppo semplicistica per offrire un sostituto alla tonalità, e gli esploratori nei terreni dei microintervalli non erano propriamente dei compositori geniali...

Si sta forse girando a vuoto? È ancora troppo presto per capire se l'Ircam di Boulez – la piú gigantesca operazione di salvataggio di un'arte contemporanea che uno Stato abbia messo a disposizione di un compositore –, barattando l'incontro fra musica e scienza, riuscirà ad aprire una nuova strada.

E se si fosse proprio giunti alla fine? Se come arte occidentale la musica avesse dato fondo alle possibilità contenute nei suoi principî di partenza? L'idea è intellettualmente scandalosa: non vi è popolo senza musica, c'è sempre stata, vi sarà sempre musica. Sicuramente. È un fatto antropologico. Ma come forma rinnovata di espressione? I generi musicali non sono eterni e pressappoco ognuno sa, anche se manca il coraggio di gridarlo forte, che *Lulu* è stata l'ultima opera. Dopo tutto non sarebbe la prima volta che una forma d'arte, in Occidente, vive e poi muore. In Italia, per esempio, l'arte del mosaico è stata florida fra il IX e il XII secolo, poi piú nulla. Quattro secoli! È piú o meno lo spazio che separa Monteverdi da Boulez...

Con queste affermazioni ci si assume qualche rischio, ma si spera di aver torto. Se cosí fosse, si potranno piú tardi interpretare come il segno di un personale pessimismo dell'autore o come un segno dei tempi: in ogni caso, come reazione di fronte al «colmo del vuoto». Se invece si avesse ragione, occorrerebbe allora consacrare l'«apoteosi di Rameau» e tentare di comprendere perché, durante un breve periodo della storia umana, sia risultato possibile elaborare un sistema musicale nel quale tutte le componenti erano partecipi di uno stesso equilibrio funzionale. [J.-J. N.].

Alain, O.
1965 *L'harmonie*, Presses Universitaires de France, Paris.
Baker, Th.
1882 *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
Berg, A.
1920 [L'impotenza musicale della *Neue Aesthetik* di Hans Pfitzner], in «Musikblätter des Anbruchs. Monatsschrift für moderne Musik», II (trad. franc. in *Ecrits*, Rocher, Monaco 1957, pp. 39-64).
1925 [Lettera aperta a Schoenberg], in «Pult und Taktstock» (trad. it. in L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966, pp. 433-37).
[1930] *Was ist atonal?*, in «23», n. 26/27 (1936); ora in M. Slonimsky (a cura di), *Music since 1900*, Scribner, New York 1971[4], pp. 1311-15.
Beswick, D. M.
1950 *The Problem of Tonality in Seventeenth Century Music* (tesi di laurea), University of Carolina, Chapel Hill N.C.
Boulez, P.
1951 *Moment de Jean-Sébastien Bach*, in «Contrepoint», n. 7; ora in *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris 1966, pp. 9-25 (trad. it. Einaudi, Torino 1979[2], pp. 15-28).
1966 «Périforme», in «Les lettres françaises», 16 giugno.
1981 *Matériau et invention musicale*, Cassettes Ircam - Radio France, CRF 080 (n. 1: Debussy-Varèse).
Bukofzer, M. F.
1947 *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, Norton, New York.
Chailley, J.
[1958] *Rapport du groupe de travail «La révision de la notion traditionnelle de tonalité»*, in *Septième congrès international de musicologie (Cologne, 1958)*, Bärenreiter, Köln 1959, pp. 332-34.
Choron, A.-E.
1810 *Dictionnaire historique des musiciens, artistes ou amateurs, morts ou vivans, précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique*, Valade, Paris.
Costère, E.
1961 «Tonalité», in *Encyclopédie de la Musique*, vol. III, Fasquelle, Paris, pp. 802-3.
Dahlhaus, C.
1980 «Tonality», in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIX, Macmillan, London, pp. 51-55.
D'Indy, V.
1903 *Cours de composition musicale (1897-98)*, vol. I, Durand, Paris 1912[3].
Fétis, F.-J.
1844 *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, Schlesinger, Paris 1844[2] Bruxelles; ed. Brandus, Paris 1875[11].
George, G.
1970 *Tonality and Musical Structure*, Praeger, New York.
Goldman, R. F.
1965 *Harmony in Western Music*, Norton, New York.
Helmholtz, H. L. F. von
1863 *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Vieweg, Braunschweig 1913[6].
Mursell, J. L.
1937 *The Psychology of Music*, Norton, New York.
Nattiez, J.-J.
1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, Paris.
1977 «Armonia», in *Enciclopedia*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 841-67.
1979 «Melodia», *ibid.*, vol. VIII, pp. 1042-67.
1981 «Scala», *ibid.*, vol. XII, pp. 454-70.

Nettl, B.
1956 *Music in Primitive Culture*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1977[4].
1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*, Free Press, Glencoe Ill.
Perle, G.
1977 *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*, University of California Press, Berkeley Cal. 1977[4].
Piston, W.
1941 *Harmony*, Norton, New York.
Rameau, J.-Ph.
1722 *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Ballard, Paris.
Réti, R.
1958 *Tonality, Atonality, Pantonality. A Study of Some Trends in Twentieth Century Music*, Rockliff, London.
Rosen, Ch.
1975 *Arnold Schoenberg*, Viking Press, New York.
Samson, J.
1977 *Music in Transition. A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1925*, Norton, New York.
Schenker, H.
1935 *Der Freie Satz*, Universal Edition, Wien 1956[2].
Schoenberg, A.
[1925] *Gesinnung oder Erkenntnis?*, in *25 Jahre neue Musik*, Universal Edition, Wien 1926, pp. 21 sgg. (trad. it. in *Analisi e pratica musicale*, Einaudi, Torino 1974, pp. 54-61).
[1927] *Harmony problems*, in «Modern Music», IX (1934), 4, pp. 167 sgg. (trad. it. *ibid.*, pp. 66-84).
[1931] *Linear Counterpoint*, in *Style and Idea*, Faber, London 1975[2].
[1945] *Method of Composing with 12 Tones*, in *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950 (trad. it. Feltrinelli, Milano 1975, pp. 105-40).
[1947] *Brahms the Progressive*, *ibid.* (trad. it. *ibid.*, pp. 56-104).
Simms, B.
1975 *Choron, Fétis and the theory of tonality*, in «Journal of Music Theory», XIX, 1, pp. 112-39.
Thomas, E.
1966 (a cura di) *Form in der neuen Musik*, in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, vol. X, Schott's Söhne, Mainz.
Webern, A.
[1932-33] *Wege zur neuen Musik*, Universal Edition, Wien 1960 (trad. it. Bompiani, Milano 1963).

La coppia di nozioni qui esaminata si può dire recuperi tutte le componenti dei precedenti articoli musicali (cfr. **armonia**, **melodia**, **ritmica/metrica**, **scala**, **suono/rumore**) organizzandoli sistematicamente (cfr. **sistema**). Si giunge cosí a un traguardo metodologico (cfr. **metodo**), indicando come il contenuto semantico (cfr. **semantica**) delle categorie (cfr. **categorie/categorizzazione**) fondamentali della musica possa essere articolato (cfr. **combinatoria**). Va osservato che la **dialettica** fra tonalità e atonalità supera l'ambito della sola musica tonale per comprendere le musiche nelle quali il sistema si organizza in rapporto a un centro (cfr. **centrato/acentrato**). Del resto la tonalità non si riduce a qualche definizione, è piuttosto uno **stile**, che va ricondotto all'esame di tutti i parametri armonici, melodici, ritmici (cfr. **ritmo**), ecc. Si richiede dunque lo studio dell'evoluzione storica degli ultimi secoli, ove appare tuttavia che la **soglia** piú importante non è tanto quella fra tonale e atonale, quanto piuttosto quella fra suono e rumore.